

RIVISTA D'ARTE

Anno XX — 1938

Serie II - Anno X



FIRENZE

LEO S. OLSCHKI - Editore

1938 - XVII

Nel pubblicare l'articolo di Luigi Demonts sul « Maestro dell'altare di Ortenberg » sono incorsi diversi errori, di cui i principali si indicano qui di seguito :

A pag. 333, rigo 26, invece di « Francesco da Venezia » leggi « Francesco de Veris ».

A pag. 333, nota 4, rigli 4-5, invece di « Fürst und zu Liechsteintoin » leggi « Fürst von und zu Liechtenstein ».

A pag. 334, rigo 19, invece di « Bundehuder altar » leggi « Buxtehuder altar ».

A pag. 336, rigo 7, invece di « Bartolommeo de' Grassi » leggi « Bartolommeo de' Grossi ».

A pag. 338, rigo 22, invece di « Fissigara » leggi « Fissiraga ».

Alle pag. 338 rigo 30, 339 rigo 4, 347 rigo 6, invece di « Monaco » leggi « Münden ».

A pag. 341 rigli 2-3 invece di « Widder-Wildungen » leggi « Nieder Wildungen ».

A pag. 347, rigo 3, invece di « Chiesa di Bründer » leggi « Brüderkirche ».

A pag. 350, rigo 25, invece di « Di lui esiste al castello Brughier, presso a Trento un affresco del 1434 » leggi « Egli è ricordato come abitante nel Castello Bragher presso Trento in un documento del 1434 ».

Inoltre a pag. 309, fig. 5, invece di « Lo Sposalizio della Vergine » leggi « La Visitazione ».

INDICE DEGLI ARTICOLI

ALINARI ARTURO. — La chiesa antica di S. Niccolò Oltrarno di Firenze	Pag. 315
BALOGH JOLANDA. — I monumenti del Rinascimento della chiesa parrocchiale di Pest	60
BARONI COSTANTINO. — Intorno a tre disegni milanesi per sculture cinquecentesche	392
BASSI ELENA. — Due disegni architettonici inediti	189
BOTTARI STEFANO. — Filippo Paladino	23
BOTTO CARLO. — Note e documenti sulla chiesa di S. Trinita in Firenze	I
BUSUIOCEANU ALESSANDRO. — Una nuova Pietà del Bramantino	147
GENGARO MARIA LUISA. — Aggiunte all'architettura lombarda del Settecento; Carlo Federigo Pietrasanta	89
COHN GOERKE WERNER. — Scultori senesi del Trecento (<i>continua</i>)	242
GRONAU GIORGIO. — In margine a Francesco Pesellino	123
DEMONTS LUIGI. — Trenta disegni del « Maestro dell'altare di Ortenberg » eseguiti durante un suo soggiorno in Italia (Lombardia, Verona, Padova)	332
FIOCCO GIUSEPPE. — L'eredità di Giovanni Demio	158
FIOCCO GIUSEPPE. — Il Chiostro grande nel Convento di Cristo a Tomar e l'opera di Filippo Terzi	355
GIGLIOLI H. ODOARDO. — Un ritratto di Andrea di Rinieri Quaratesi attribuito a Michelangiolo	174
GINORI CONTI PIERO. — Un libro di ricordi e di spese di Lorenzo e Vittorio Ghiberti	290
LI GOTTI ETTORE. — Gli affreschi della stanza della Torre nel Palazzo del Podestà di San Gimignano	379
MAOLI ANNA MARIA. — Di alcuni affreschi sconosciuti di Baldassarre Franceschini	83
MARCHINI GIUSEPPE. — La chiesa di S. Agostino in Prato e l'architettura fiorentina tardo gotica	105
MARCHINI GIUSEPPE. — Gli affreschi perduti di Giotto in una cappella di S. Croce	215

REDIG DE CAMPOS DEOCLECIO. — Un ritrattino del Voltaire dipinto da Jean Huber ritrovato in Vaticano	364
SORRENTINO ANTONINO. — Sculture farnesiane ignote o poco note	181
SUIDA WILHELM. — Il « Paradiso » di Iacopo Palma il giovane	77
VIGNI GIORGIO. — L'Architettura del Duomo di Grosseto	49

BIBLIOGRAFIA

CALCAGNO ANNA. — F. A. Salvagnini: <i>I pittori borgognoni Cortese (Courtois) e la loro casa in Piazza di Spagna</i>	411
MARCHINI GIUSEPPE. — Andrea Peter: <i>Pietro és Ambrogio Lorenzetti egy elpusztult Freskó-ciklusa</i>	304
MIDDELDORF ULRICH. — Frieda Schottmüller: <i>Bildwerke des Kaiser Friedrich Museums. Die Italienischen und Spanischen Bildwerke der Renaissance und des Barock. I Band. Die Bildwerke in Stein, Holz, Ton und Wachs</i>	94
G. P. — <i>A chiusura della polemica sulla pittura riminese</i> :	314
SALMI MARIO. — <i>Ancora della pittura riminese</i>	93

NECROLOGI

Giuseppe Gerola	419
Giorgio Gronau	196

INDICE DELLE ILLUSTRAZIONI

DOMENICO DEL GHIRLANDAIO: Particolare di affresco con l'antica facciata di S. Trinita (Firenze - S. Trinita)	Pag. 3
Facciata interna della primitiva chiesa di S. Trinita (Firenze)	5
BERNARDO BUONTALENTI: Studio per la facciata di S. Trinita (Firenze - Uffizi, Gabinetto disegni e stampe)	7
Pianta della chiesa di S. Trinita (Firenze)	9
Interno della chiesa di S. Trinita (Firenze)	11
FILIPPO PALADINO: La decollazione del Battista (Firenze - S. Ia- copo in Campo Corbolini)	29
FILIPPO PALADINO: La Vergine col Bambino e Santi (Malta - Pa- lazzo Vescovile)	30
FILIPPO PALADINO: Disegno per la pala d'altare di Malta (Sira- cusa - Museo di Palazzo Bellomo)	31
FILIPPO PALADINO: La Vergine col Bambino e Santi (Caltanissetta - Palazzo Comunale)	32
FILIPPO PALADINO: S. Luca (Palermo - Chiesa di S. Giorgio dei Genovesi)	33
FILIPPO PALADINO: L'Arcangiolo Michele (Palermo - Museo Na- zionale)	35
FILIPPO PALADINO: Presentazione al Tempio (Enna - Cattedrale)	37
FILIPPO PALADINO: L'Immacolata (Enna - Cattedrale)	37
FILIPPO PALADINO: Disegno con testa virile (Siracusa - Museo di Palazzo Bellomo)	38
FILIPPO PALADINO: La Visitazione (Enna - Cattedrale)	39
FILIPPO PALADINO: La Vergine del Rosario (Caltanissetta - Pa- lazzo Comunale)	41
Pianta del Duomo di Grosseto	50
Facciata del Duomo di Grosseto	52
Bifore del fianco meridionale del Duomo di Grosseto	53
Porta del fianco meridionale del Duomo di Grosseto	54
Interno del Duomo di Grosseto	56
Interno del Duomo di Grosseto (uno dei semipilastrini originali)	58
ARTE FIORENTINA DEI PRIMI ANNI DEL XVI SEC.: Tabernacolo del vescovo Nagyrévy (Pest - Chiesa parrocchiale)	61

ARTE FIORENTINA DEI PRIMI ANNI DEL XVI SEC.: Tabernacolo della Città di Pest (Pest - Chiesa parrocchiale)	62
ARTE FIORENTINA DEI PRIMI ANNI DEL XVI SEC.: Angiolo portacandelabro, partic. del Tabernacolo del vescovo Nagyrévy (Pest - Chiesa parrocchiale)	63
ARTE FIORENTINA DEI PRIMI ANNI DEL XVI SEC.: Angiolo orante partic. del Tabernacolo della città di Pest (Pest - Chiesa parrocchiale)	64
ARTE FIORENTINA DEI PRIMI ANNI DEL XVI SEC.: Lunetta del Tabernacolo della città di Pest (Pest - Chiesa Parrocchiale)	66
ARTE FIORENTINA DEI PRIMI ANNI DEL XVI SEC.: Lunetta del Tabernacolo del vescovo Nagyrévy (Pest - Chiesa parrocchiale)	66
ARTE FIORENTINA DEI PRIMI ANNI DEL XVI SEC.: Particolari del Tabernacolo del vescovo Nagyrévy (Pest - Chiesa parrocchiale)	68, 70, 72
ARTE FIORENTINA DEI PRIMI ANNI DEL XVI SEC.: Particolari del Tabernacolo della città di Pest (Pest - Chiesa parrocchiale)	69, 70
ARTE FIORENTINA DEI PRIMI ANNI DEL XVI SEC.: Frammenti dell'altar maggiore della chiesa parrocchiale di Pest (est - Chiesa parrocchiale)	73, 74
ARTE FIORENTINA DEI PRIMI ANNI DEL XVI SEC.: Frammento dell'altar maggiore della chiesa di Pest (Budapest - Lapidario Municipale)	75
IACOPO PALMA IL GIOVANE: Il Paradiso (Londra - Raccolta privata)	78
PIERRE BREBIETTE: Incisione del Paradiso di Jacopo Palma il giovane (Vienna - Albertina)	79
JACOPO PALMA IL GIOVANE: Il Paradiso, particolari (Londra - Raccolta privata)	80, 81
JACOPO PALMA IL GIOVANE: Disegni per il Paradiso (Salisburgo - Biblioteca)	82
BALDASSARRE FRANCESCHINI: La Bellezza lacerata dal Tempo (Firenze - Palazzo Niccolini)	86
BALDASSARRE FRANCESCHINI: L'Ozio trafitto dalla Virtù (Firenze - Palazzo Niccolini)	86
BALDASSARRE FRANCESCHINI: La Cecità della mente umana illuminata dalla Virtù (Firenze - Palazzo Della Gherardesca)	88
Pianta della Chiesa di S. Agostino (Prato)	107
Sezione della Chiesa di S. Agostino (Prato)	107
Interno della Chiesa di S. Agostino (Prato)	109
Palazzo della Mercatanzia (Firenze - Piazza della Signoria)	110
Chiostro grande del convento di S. Maria Novella (Firenze)	111
Loggia esterna sul fianco sinistro della Chiesa di S. Croce (Firenze)	113

Volte del primo chiostro della Chiesa di S. Croce (Firenze) . . .	114
Fronte dell'ex Ospedale (Lastra a Signa)	115
Ciborio (Firenze - Chiesa di S. Gaggio)	117
Interno della Chiesa di S. Carlo dei Lombardi (Firenze)	119
Capitello della Chiesa di S. Agostino (Prato)	121
FRANCESCO PESELLINO: La Trinità e Santi (Londra - Galleria Nazionale)	131
DON DIAMANTE: La Natività (Parigi - Louvre)	132
FRANCESCO PESELLINO: La Madonna col Bambino e quattro Santi (Parigi - Louvre)	133
FRANCESCO PESELLINO: Madonna col Bambino (Boston - Museo Gardner)	135
FRANCESCO PESELLINO: Madonna col Bambino (Lione - Già Coll. Aynard)	137
FRANCESCO PESELLINO: Madonna col Bambino, due angeli e S. Giovannino (Nuova York - Coll. Pratt)	139
BRAMANTINO: La Pietà (Bucarest - Palazzo Reale)	149
BRAMANTINO: Trittico (Milano - Pinacoteca Ambrosiana)	151
BRAMANTINO: La Crocifissione (Milano - Pinacoteca di Brera)	153
Replica dal BRAMANTINO: La Pietà (Monaco - Collez. Berolzheimer)	155
GIOVANNI DEMIO: S. Marco (Milano - S. Maria delle Grazie)	161
GIOVANNI DEMIO: S. Matteo (Milano - S. Maria delle Grazie)	161
GIOVANNI DEMIO: Cristo appare alla Maddalena (Milano - S. Maria delle Grazie)	164
GIOVANNI DEMIO: Cristo in Emaus (Milano - S. Maria delle Grazie)	164
GIOVANNI DEMIO: Soffitto (Quinto Vicentino - Villa Thiene)	165
GIOVANNI DEMIO: Lotta fra i Centauri e i Lapiti (Quinto Vicentino - Villa Thiene)	165
SIMONE PETERZANO: Sibilla (Garegnano, Milano - Abbazia)	168
GIOVANNI DEMIO: Una Sibilla, particolare (Milano - S. Maria delle Grazie)	169
SIMONE PETERZANO: Vocazione di S. Barnaba (Milano - S. Barnaba)	171
SIMONE PETERZANO: La Resurrezione (Garegnano - Abbazia)	172
CARLO DOLCI: Ritratto di Andrea di Rinieri Quaratesi (Firenze - Uffizi, Gabin. Dis. e Stampe)	176
FRANCIABIGIO: Ritratto di Andrea di Rinieri Quaratesi (Rotterdam - Museo Boymans, raccolta Koenigs)	177
Attribuito a CARLO DOLCI: Ritratto di Andrea di Rinieri Quaratesi (Parigi - Louvre - Gabin. Dis. e Stampe)	178
Attribuito ad AGNOLO BRONZINO: Ritratto di Andrea di Rinieri Quaratesi (Londra - Museo Britannico, Dipart. Dis. e Stampe)	179
FRANCIABIGIO: Ritratto Virile (Vienna - Coll. Liechtenstein)	180

GUGLIELMO DELLA PORTA: Ritratto di Paolo III Farnese (Napoli - Museo Nazionale di S. Martino)	183
ANTONIO RAGGI (?): Ritratto di Ranuccio II Farnese (Caserta - Reggia)	185
ANTONIO RAGGI (?): Ritratto di Ranuccio II Farnese (Caserta - Reggia)	187
TOLOMEO RAINALDI: Disegno per la facciata di S. Maria della Passione a Milano (Venezia - Accademia di Belle Arti)	191
CARLO RAINALDI: Disegno per la facciata di S. Maria in Campitelli a Roma (Venezia - Accademia di Belle Arti)	193
GIOTTO: L'Assunta (Firenze - S. Croce)	219
TADDEO GADDI: La Natività della Vergine (Firenze - S. Croce)	220
PIETRO NELLI e TOMMASO DEL MAZZA: Particolare di un polittico (Impruneta - Collegiata)	221
SCUOLA ORCAGNESCA: La natività della Vergine (Oxford - Museo Ashmolean)	223
TADDEO GADDI: Lo sponsalizio della Vergine (Firenze - S. Croce)	225
SCUOLA DI NICCOLÒ GERINI: La presentazione al Tempio del Bambino (Fiesole - S. Maria Primerana)	227
NICCOLÒ GERINI: I funerali e l'assunzione della Vergine (Parma - Galleria)	229
BARNA DA SIENA: Annunciazione (Sangimignano - Collegiata)	237
AGNOLO GADDI: Annunciazione (Prato - Duomo)	237
SCUOLA ORCAGNESCA: L'Adorazione dei Magi (Firenze - Galleria dell'Accademia)	239
AGOSTINO DI GIOVANNI: Due rilievi della Vita di S. Ottaviano (Volterra - Museo dell'Opera del Duomo)	248
AGNOLO DI VENTURA: Un rilievo della Vita di S. Ottaviano (Volterra - Museo dell'Opera del Duomo)	248
AGOSTINO DI GIOVANNI: Due episodi della Vita di S. Regolo (Volterra - Museo dell'Opera del Duomo)	253
AGNOLO DI VENTURA: Due episodi della Vita di S. Regolo (Volterra - Museo dell'Opera del Duomo)	253
AGOSTINO DI GIOVANNI e AGNOLO DI VENTURA: Sepolcro Tarlati (Arezzo - Duomo)	257
AGOSTINO DI GIOVANNI: Pannelli del sepolcro Tarlati (Arezzo - Duomo)	265, 267, 269
AGNOLO DI VENTURA: Pannelli del sepolcro Tarlati (Arezzo - Duomo)	271
AGOSTINO DI GIOVANNI: Tomba di Cino dei Sigibuldi (Pistoia - Duomo)	279
AGOSTINO DI GIOVANNI: Tabernacolo (Volterra - Museo dell'Opera del Duomo)	283

AGOSTINO DI GIOVANNI: Frammento di tomba (Siena - S. Francesco)	285
BARTOLO DI FREDI: La natività della Vergine (Sangimignano - S. Agostino)	305
PIETRO LORENZETTI: La natività della Vergine (Siena - Museo dell'Opera del Duomo)	306
NICCOLÒ DI BONACCORSO: La presentazione al Tempio della Vergine (Firenze - Galleria degli Uffizi)	307
GIOVANNI DI PAOLÒ: Lo sposalizio della Vergine (Roma - Galleria Doria)	308
SANO DI PIETRÒ: La visitazione (Altemburg - Museo Lindenau)	309
SCUOLA SENESE DEI PRIMI ANNI DEL XV SEC.: La Visitazione (Siena - Duomo)	311
Volta della primitiva chiesa di S. Niccolò Oltrarno (Firenze)	317
Capitelli della primitiva chiesa di S. Niccolò Oltrarno (Firenze)	319
Pianta della primitiva chiesa di S. Niccolò Oltrarno (Firenze)	321
Sezione della primitiva chiesa di S. Niccolò Oltrarno (Firenze)	323
« MAESTRO DELL'ALTARE DI ORTENBERG »: Disegni (Firenze - Uffizi, Gabin. Dis. e Stampe)	335, 336, 337, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 347, 348, 349, 351, 352, 353
« MAESTRO DELL'ALTARE DI ORTENBERG »: L'adorazione dei Magi (Darmstadt - Museo)	345
PÉDRO MACHUCA: Facciata del Palazzo di Carlo V a Granata (prima del restauro)	357
ANDREA PALLADIO: La Basilica (Venezia)	359
DIEGO DE TORRALVA: Chiostro grande di Tomar	360
DIEGO DE TORRALVA: Portico superiore del chiostro grande di Tomar	361
JEAN HUBER: Ritratto del Voltaire (Città del Vaticano - Pinacoteca)	367
JEAN HUBER: Ritratto del Voltaire, particolare (Città del Vaticano - Pinacoteca)	369
Caricature del Voltaire, incisione eseguita su disegni originali di JEAN HUBER (Ginevra - Musée d'Art et d'Histoire)	371
JEAN HUBER: Autoritratto, pastello (Ginevra - Musée d'Art et d'Histoire)	373
SCUOLA SENESE DEL XIV SEC.: Affreschi della Stanza della Torre (Sangimignano - Palazzo del Podestà)	381, 383, 385, 387, 389
VINCENZO SEREGNI: Progetto per il monumento funerario di Giovanni del Conte in San Lorenzo (Milano - R. Archivio Notarile)	393
VINCENZO SEREGNI e MARCO D'AGRATE: Monumento funerario di Giovanni del Conte (Milano - Basilica di San Lorenzo)	395
MARCO D'AGRATE: Rilievo centrale del monumento funerario di Giovanni del Conte (Milano - Basilica di S. Lorenzo)	396

CRISTOFORO LOMBARDI: Disegno per una delle arche Trivulzio nella cappella gentilizia in San Nazaro di Milano (Milano - R. Archivio Notarile)	397
AGOSTINO BUSTI detto IL BAMBAIA: Particolare del monumento Birago (Isola Bella - Palazzo Borromeo) :	399
Le arche funerarie trivulziane nella cappella gentilizia a San Nazaro di Milano	401
CRISTOFORO LOMBARDI e MARCO D'AGRATE: Monumento a Beatrice d'Avalos nella cappella Trivulzio a San Nazaro di Milano .	403
ALESSANDRO PAGLIARINO: Pianta della Cappella sul colle di S. Margherita presso Torino (Milano - Castello Sforzesco)	404
ALESSANDRO PAGLIARINO: Sezione della cappella sul colle di Santa Margherita presso Torino (Milano - Castello Sforzesco) . . .	405

INDICE DEI NOMI DELLE PERSONE E DEI LUOGHI ---

- Abbadia S. Salvatore all'Amiata, Chiesa: affinità di alcuni elementi della chiesa sotterranea con la primitiva chiesa di S. Niccolò a Firenze, 327.
- Abrantes: portale sotto l'influenza dell'arte italiana, 358.
- Acquapendente, Cattedrale: affinità di alcuni elementi della confessione con la chiesa primitiva di S. Niccolò a Firenze, 328.
- Agnolo di Rosso: è confuso con Agnolo di Ventura, 245.
- Agnolo di Ventura: sua arte e sue opere, 242, 244 sgg.
- Agostino da Lodi: rapporti della sua arte con quella del Bramantino, 150 e in nota.
- Agostino di Giovanni: sua arte e sue opere, 242, 244 sgg.
- Agostino di Rosso: è confuso con Agostino di Giovanni, 245.
- Albani Francesco: nominato, 414.
- Albarelli Iacopo: gli è attribuito un ritratto nel Museo Federigo di Berlino, una volta ritenuto autoritratto del Vittoria, 103.
- Alberto fiorentino: scultore che lavora alla corte di Strigonia; potrebbe forse essere l'autore dei tabernacoli della chiesa parrocchiale di Pest, 71.
- Algardi Alessandro: due busti dei Peretti nello Schlossmuseum di Berlino, 96.
- Algardi Alessandro: nominato, 192.
- Allegri Antonio: Vedi Correggio.
- Allori Alessandro: rapporti della sua arte con quella di Filippo Paladino, 24 in nota, 33, 34, 40, 42.
- Altenburg, Museo Lindenau: la Visitazione di Sano di Pietro, 309, 313.
- Altichiero: affreschi nella cappella di S. Felice al Santo e nell'Oratorio di S. Giorgio a Padova, 333, 334, 336, 338, 346. — Affresco con l'Annunciazione agli Eremitani, 338. — Rapporti della sua arte con quella di Martino da Verona, 350.
- Amadeo Giovanni Antonio: tondo l'Annunciazione al Louvre, 394. — Frammenti dell'arca dei Martiri nella Cattedrale di Cremona, ivi. — Generica influenza della sua arte e di quella del Bambaia sull'opera di Marco d'Agrate nel monumento funerario a Giovanni

- del Conte in S. Lorenzo di Milano, 400-402.
- Ambrogio da Fossano: vedi Bergognone.
- Amburgo, Kunsthalle: « Buxtehuder altar » del XV sec., 334.
- America, Collezione privata: Madonna col Bambino di Benedetto da Roverezzano, 68 in nota.
- Amerighi Michelangiolo: vedi Caravaggio.
- Ammannati Bartolommeo: è sua opera giovanile una Madonna nel Museo Federigo di Berlino, 102-103.
- Andrea da Saronno: collabora con Marco D'Agrate a modellare le arche funerarie Trivulzio in S. Nazzaro a Milano, 406, 409-410.
- Prende parte ai lavori per il monumento a Gastone de Foix, 406.
- Andrea del Sarto: rapporti della sua arte con quella di Filippo Paladino, 24 in nota, 36 sgg., 42. — Nominato, 36, 103. — Influenza della sua arte su quella del Volterrano e sull'arte fiorentina del XVII sec., 87. — Fu un suo contemporaneo e non uno scolaro di Donatello il cosiddetto « Meister der unartigen Kinder », 102.
- Andrea di Bartolo: Presentazione al Tempio nella vendita Kaulbach a Monaco, 306.
- Andrea di Cione: vedi Orcagna.
- Andrea Vanni: sua Annunciazione in S. Pietro Ovile a Siena, 346.
- Angelico fra Giovanni: Sposalizio della Vergine nel Museo di S. Marco, 224.
- Antonio da Firenze: sono probabilmente sue una parte delle sculture della cappella Pellegrini a Verona, 98-99.
- Antonio di Iacopo: fu compagno del Pesello nell'esercizio di una bottega di dipintori, 124.
- Antonio di Stefano: battiloro, nominato in un documento, 146.
- Aquileia, Duomo: capitelli istoriati della fine del XIV sec., 96.
- Arezzo, Badia di S. Fiora e Lucilla: tabernacolo di Benedetto da Maiano, 69 in nota.
- Duomo: sepolcro del Vescovo Tarlati di Agostino di Giovanni e Agnolo di Ventura, 245, 248, 259, 260 sgg. — Rilievi dell'altare maggiore di artisti aretini seneseggianti, 274 in nota. — Monumento di Gregorio X erroneam. attribuito a Agostino di Giovanni e Agnolo di Ventura, a Margaritone e a un artista affine a Arnolfo, 282-284. — Sculture della lunetta della porta laterale erroneam. attribuite a Agostino di Giovanni e Agnolo di Ventura, 284.
- Pieve: pagamenti fatti a Agostino di Giovanni e Giovanni di Agostino per lavori eseguiti nella chiesa, 245, 246. — Fonte battesimale di Giovanni di Agostino, 275.
- S. Domenico: tomba di Ranieri degli Ubertini erroneam. attribuita a Agostino di Giovanni e Agnolo di Ventura, 286.
- S. Francesco: affresco con l'Annunciazione di Spinello Aretino, 236.
- Ariccia, Collegiata: affresco della tribuna con l'Assunzione della

- Vergine di Guglielmo Cortesè, 416.
- Arnolfo di Cambio: suo progetto per S. Maria del Fiore a Firenze, 108. — Gli è attribuito dalla tradizione il Palazzo Bezzoli in Via Cerretani a Firenze, 116 in nota. — Nominato, 272. — È erroneam. attribuito a un artista a lui affine la tomba di Gregorio X nel Duomo di Arezzo, 284.
- Asciano, Collegiata: Natività del Sassetta, 304.
- Asciano (dintorni): Abbazia di Monte Oliveto Maggiore: vedi Monte Oliveto Maggiore.
- Assisi, S. Francesco: affreschi di Giotto, 218, 230, 238. — Affresco giottesco nel transetto destro della chiesa inferiore, 240. — Sepolcro di Giovanni Gaetano Orsini erroneam. attribuito dal Vasari a Agnolo di Ventura, 286.
- Avanzo: nominato, 333. — Affresco con S. Caterina nell'Oratorio di S. Giorgio, 340.
- Azzo: pittore ricordato in documenti per aver lavorato a S. Gimignano, 384.
- Azzolino detto Crabat: pittore olandese con cui studiò Giacomo Cortesè, 412.
- Baccio da Montelupo: è identificato con il Maestro delle statuette di S. Giovanni, 102. — Sono facilmente suoi lavori una Madonna e un Crocifisso nel Museo Federigo di Berlino già ritenuti di Benedetto da Maiano, 102. — È di un suo seguace un S. Sebastiano già attribuito a Andrea Sansovino nel Museo Federigo di Berlino, 103.
- Baccio d'Agnolo: sono di un maestro toscano in parte influenzato dalla sua arte gli stalli e i banchi della chiesa di Nyirbátor, 76 in nota.
- Bachiacca (Francesco Ubertini): nominato, 36.
- Badia a Settimo, Badia di S. Salvatore: vedi Firenze (dintorni).
- Bajna: tabernacolo di artista ungherese sotto l'influenza dell'arte italiana del rinascimento, 67 in nota.
- Baldi Lazzaro: prende parte insieme con altri alla decorazione pittorica della galleria del Palazzo del Quirinale a Roma, 416.
- Baldovinetti Alessio: suoi affreschi, oggi perduti, in S. Trinita a Firenze, 19.
- Bambaia (Agostino Busti): si avvicina alla maniera lombarda derivante dalla sua arte una santa in terracotta nello Schlossmuseum di Berlino già attribuita ipoteticamente a Iacopo Sansovino, 103. — Non sembra esser sua ma piuttosto del Fusina o di Francesco Briosco la parte statuaria del monumento del Cardinale Caracciolo in Duomo, 398. — Non è sua ma di Francesco Briosco una pietra tombale con la figura di un vescovo in S. Fedele di Milano, 398 in nota. — Lavora nel Duomo di Milano, 400. — Influenza della sua arte e di quella dell'Amadeo sull'opera di Marco d'Agrate nel Monumento funerario a Giovanni del Conte in S. Lorenzo di Milano, 400-402. — Tomba di Gastone di Foix nel Castello Sforzesco a

- Milano, 402. — Monumento Birago nel Palazzo Borromeo all'Isola Bella, 402.
- Bamboccio (Michelangiolo Cerquozzi): ammira un affresco di Giacomo Cortese, 412.
- Bandinelli Baccio: gli è attribuito un bozzetto d'Ercole nel Museo Federigo di Berlino già creduto del Giambologna, 102. — Ritratto dell'artista opera probabilmente del figlio Clemente, ivi. — Era fatto ipoteticamente il suo nome per un ritratto di Paolo III nel Museo di S. Martino di Napoli opera invece di Guglielmo Della Porta, 182.
- Bandinelli Clemente: è probabilmente opera sua il ritratto del padre Baccio Bandinelli, 102.
- Barna: affresco con l'Annunciazione nella Collegiata di S. Gimignano, 233 sgg. — La consegna del prezzo a Giuda nella stessa chiesa, 234. — Affreschi nella Collegiata di S. Gimignano, 382 in nota.
- Baroccio Federigo: rapporti della sua arte con quella di Filippo Paladino, 40, 42.
- Barozzi Iacopo: vedi Vignola.
- Bartolo di Fredi: la Natività della Vergine in S. Agostino di San Gimignano, 304, 305. — Altra Natività simile in una predella della Galleria dell'Accademia a Siena, 404, 305. — Altare nella Galleria dell'Accademia di Siena, proveniente da Montalcino, 308, 309. — Sono attribuiti a un suo scolaro con rapporti con Lippo Memmi gli affreschi nella stanza della Torre nel Palazzo del Podestà a S. Gimignano, 380 in nota, 384 e in nota.
- Bartolommeo: picchiapietra, esegue alcuni lavori per una villa di Lorenzo Ghiberti, 292.
- Basaiti Marco: nominato, 140.
- Bassano Francesco: abbozzo per il « Paradiso » nell'Eremitage, 77.
- Bassano Iacopo: rapporti della sua arte con quella di Giovanni Demio, 163, 170.
- Bassi Martino: soprintende a lavori di rimaneggiamento della chiesa di S. Maria della Passione a Milano, 190.
- Bassi Antonio: vedi Sodoma.
- Beccafumi Domenico: nominato, 36.
- Bellano Bartolommeo: non convince l'attribuzione a lui della Madonna e due donatori del Museo Federigo di Berlino, ordinariamente attribuita a Pietro Lombardi, 101.
- Bellini Iacopo: nominato, 338.
- Benedetto da Maiano: sono sotto l'influenza della sua arte i tabernacoli esistenti nella chiesa parrocchiale di Pest, 67, sgg.; i frammenti scultorei decorativi del Palazzo municipale di Buda ora conservati nel Museo lapidario municipale di Budapest, 71; l'angiolo dello stesso museo proveniente dalla chiesa della Madonna, a Buda, 71; e meno direttamente la chiave di volta della chiesa di S. Stefano Martire a Strigonia, ora nello stesso Museo lapidario, eseguita da un artista ungherese, 71 in nota. — Sue opere nel Museo Federigo di Berlino, 99. — Gli erano attribuiti una Madonna e un Crocifisso nel Museo Federigo di Berli-

- no, opere probabili di Baccio da Montelupo, 102.
- Benedetto da Rovezzano: non convince l'attribuzione a lui di una statuetta verrocchiesca del Museo Federigo di Berlino, 102.
- Bergamo, Biblioteca Comunale: Codice di Giovannino de' Grassi, 333, 339, 351, 353, 354.
- Collezione Colleoni: « Tarocchi » degli Zavattari, 334.
- Museo: « Tarocchi » degli Zavattari, 334.
- Bergognone (Giov. Ambrogio da Fossano): è citato come testimonia in un atto, 410.
- Berini Francesco Antonio: incisore di gemme, abitò nella casa già dei Cortese in Piazza di Spagna a Roma, 417-418.
- Berlino, Collezione Hainauer: Madonna col Bambino, S. Giovannino e angeli del Pesellino, ora nella collezione Pratt di Nuova York, 138 sgg.
- Museo Federigo: Madonna di Benedetto da Maiano, 68 in nota.
- Sculture varie d'arte italiana del Rinascimento e del Barocco, 96 sgg. — La « Dormitio Virginis » di Giotto, 226, 227-228, 232. — Adorazione dei Magi particolare di predella di Niccolò Gerini, 240-241. — Madonna di Giovanni di Agostino, 281.
- Schlossmuseum: due busti di Michele e Alessandro Demasceni Peretti scolpiti dall'Algardi, 96.
- Busto del conte Raimondo di Montecuccoli di Fabio E. Medico, *ivi*. — Santa in terracotta attribuita ipoteticamente a Iacopo Sansovino e opera invece che si avvicina alla maniera lombarda derivante dall'arte del Bambaia, 103.
- Berlino, Museo Federigo, Gabinetto Disegni e Stampe: disegni del XIV sec. rappresentanti lettere dell'alfabeto, 354.
- Bernini Gian Lorenzo: gli erano erroneamente attribuiti due busti ritenuti del gran principe Ferdinando e Giangastone de' Medici già nel Museo Nazionale di Napoli e ora nella Reggia di Caserta, opere invece probabili di Antonio Raggi, 184, 186. — Suo busto di Francesco d'Este all'Estense di Modena, 186. — Busto di Luigi XIV a Versailles, 187-188.
- Berrettini Pietro: vedi Pietro da Cortona.
- Bertoldo: opere a lui erroneamente attribuite nel Museo Federigo di Berlino, 100.
- Bezzi Francesco: vedi Nosadella.
- Biagio d'Antonio: esegue alcuni lavori per una villa di Lorenzo Ghiberti, 293 sgg., 301 sgg.
- Bianchi Marco: costruisce le chiese di S. Francesco di Paola e di S. Pietro Celestino a Milano, 92.
- Bianchini Vincenzo: esegue con Giovanni Demio una lunetta in mosaico, oggi perduta, per il Camposanto pisano, 159.
- Bicci di Lorenzo: affresco con la Natività a lui attribuito in S. Francesco di Pescia, 223 e in nota. — Polittico nella chiesa di S. Lorenzo a Porciano, 235.
- Biffi Andrea: architetto che lavora

- insieme con Carlo Federigo Pietrasanta, 90.
- Bissolo Francesco: nominato, 140.
- Bologna, Fortezza: è dal Vasari attribuita a Agostino di Giovanni e Agnolo di Ventura la costruzione di una fortezza a Bologna che fu dopo poco distrutta, 286.
- S. Francesco: ancona dell'altar maggiore erroneam. attribuita dal Vasari a Agostino di Giovanni e Agnolo di Ventura e opera invece di Iacobello e Pier Paolo delle Masegne, 286.
- S. Petronio: S. Rocco del Parmigianino, 42 in nota.
- Boni: esegue un medaglione con il ritratto di Gualtierio Padovano nel Palazzo Comunale di Schio, 162 in nota.
- Bonn, Museo provinciale: altare di Bornhofen, del XV sec., 347.
- Borgognone: vedi Cortese.
- Borgo S. Sepolcro, Pinacoteca Comunale: quadro con S. Quintino iniziato da Mario Pichi ma rifatto dal Pontormo, 42 in nota.
- Borioni Antonio Maria: esegue su disegno di Domenico Fontana la libreria dei Domenicani alla Minerva, 417, 418.
- Borromini Francesco: influenza della sua arte su quella di Carlo Federigo Pietrasanta, 91, 92.
- Bosch Girolamo: nominato, 346.
- Boston, Museo Gardner: Madonna col Bambino del Pesellino, 138 sgg.
- Bragher, Castello: vi abitò Stefano da Verona, 350.
- Bramantino (Bartolommeo Suar-di): gli è attribuita una Pietà nel Palazzo Reale a Bucarest, 147 sgg. — Altre sue opere e sua arte, 150 sgg. — Nominato per un lontano riflesso della sua arte sul rilievo n. 596 del Castello Sforzesco, 394 e in nota. — Cappella gentilizia dei Trivulzio in S. Nazzaro a Milano costruita sui suoi piani, 402, 403.
- Brebiette Pierre: sua stampa del « Paradiso » di Iacopo Palma il giovane, 83.
- Bregno Andrea: si possono riconnettere alla sua scuola una statuetta di S. Giovanni Evangelista nel Museo Federigo a Berlino e varie opere a Treviso, 101.
- Brescia, Duomo Nuovo: disegni presentati per la ricostruzione da Tolomeo Rainaldi, 191. — È affidata tale ricostruzione al bresciano Giov. Battista Lantana, ivi.
- S. Salvatore: affinità di alcuni elementi della chiesa sotterranea con la chiesa primitiva di S. Niccolò a Firenze, 327.
- Bressanone, Cattedrale: affreschi datati 1417 nel chiostro, 333.
- Briosco Benedetto: sono da mettersi in relazione con la sua arte e con quella del Fusina un gruppo di marmi del Castello Sforzesco di Milano, ricollegati intorno al nome di un Antonino Perolo, che non fu un artista ma il committente di uno di tali marmi, 394.
- Briosco Francesco: e forse sua o di Andrea Fusina la parte statuaria del monumento al cardinale Caracciolo in Duomo usualmente attribuita al Bambaia, 398.

- Scolpisce alcune delle arche sepolcrali dei Trivulzio a S. Nazaro, 398, 403. — È sua la pietra tombale con la figura di un vescovo in S. Fedele di Milano attribuita al Bambaia, 398 in nota.
- Brünswick, Brüderkirche: altare dipinto del XV sec., 346, 347.
- Brughier, Castello: vedi Bragher, Castello.
- Brunelleschi Filippo: nominato, 98. — Influenza dell'architettura tar- do gotica fiorentina sulla sua arte, 120 in nota. — È la sua prima o- pera il cortile del Palazzo del « 48 » in Via del Corso a Firen- ze, 120 in nota. — È sua opera giovanile il cortile del Palazzo Bardi in Via de' Benci, ivi. — Nominato, 122.
- Bucarest, Palazzo Reale: Pietà del Bramantino, 146 sgg.
- Buda, Chiesa della Madonna: an- giolo, ora conservato nel Museo lapidario municipale di Budapest, la cui arte è sotto l'influenza di quella di Benedetto da Maiano, 71.
- Palazzo di re Mattia: frammenti scultorei ornamentali ora conserva- ti nel Museo lapidario municipale a Budapest, 71 e in nota.
- Budapest, Museo lapidario muni- cipale: frammenti scultorei decora- tivi sotto l'influenza dell'arte di Benedetto da Maiano, provenien- ti dal palazzo di re Mattia a Bu- da, 71 e in nota sgg. — Angiolo sotto l'influenza dell'arte di Be- nedetto da Maiano, proveniente dalla chiesa della Madonna di Bu- da, 71. — Chiave di volta con S. Stefano di artista ungherese sotto l'influenza di Benedetto da Maiano, proveniente dalla chiesa di S. Stefano Martire a Strigo- nia, 71 in nota. — Frammenti dell'altar maggiore della chiesa parrocchiale di Pest, 71 sgg.
- Budapest, Museo Nazionale: « Ma- donna Báthory » di un maestro ungherese probabilmente scolaro dello scultore italiano che scolpì il tabernacolo di Nyirbátor, 76 in nota.
- vedi anche alle voci Buda e Pest.
- Buggiano (Andrea Cavalcanti): non convince l'attribuzione a lui di due grandi statue in terracotta nel Museo Federigo di Berlino, 98.
- Buglioni: proviene forse dalla lo- ro bottega una Pietà nel Museo Federigo di Berlino, 102.
- Buonarroti Michelangiolo: vedi Mi- chelangiolo Buonarroti.
- Buontalenti Bernardo: facciata del- la chiesa di S. Trinita, 6.
- Buonvicino Alessandro: vedi Mo- retto.
- Busti Agostino: vedi Bambaia.
- Butera, Duomo: La Vergine in glo- ria di Filippo Paladino, 45.
- Calascibetta, Chiesa dei Cappucci- ni: Adorazione dei Magi attrib. a Filippo Paladino, 46.
- Caldogno, Villa Pagello: vi sono erroneam. indicati come esistenti affreschi di Giovanni Demio, 163 in nota.
- Caliari Paolo: vedi Paolo Veronese.
- Caltagirone: S. Antonio da Padova e la Beata Lucia da Caltagirone,

- quadri attrib. a Filippo Paladino, 44.
- Caltagirone, Casa del Barone di Rosabia: Annunciazione attrib. a Filippo Paladino, ora in Casa Linguaglossa a Palermo, 44.
- Casa Ingrassia: S. Diego in atto di adorare il Crocifisso di Filippo Paladino, 44.
- Chiesa delle Anime del Purgatorio: Il sacrificio della Messa attrib. a Filippo Paladino, 44.
- Chiesa dei Cappuccini: Madonna e Santi di Filippo Paladino, 44.
- Chiesa dei Terziari: Deposizione dalla Croce di Filippo Paladino, 44. — I sette angeli dello stesso, *ivi*.
- Convento di S. Bonaventura dei Minori Osservanti: affreschi rappresentanti il Cenacolo e la Deposizione dalla Croce, attrib. a Filippo Paladino, 44.
- Convento di S. Diego: S. Diego in atto di adorare il Crocifisso di Filippo Paladino, ora nella Casa Ingrassia nella medesima città, 44.
- S. Anna: quadro della Santa attrib. a Filippo Paladino, 44.
- S. Niccolò da Bari: Cristo nell'orto attrib. a Filippo Paladino, 44.
- Caltanissetta, Badia di S. Spirito: l'Immacolata di Filippo Paladino, 44. — S. Agostino davanti al Crocifisso, del medesimo, *ivi*.
- Convento dei Cappuccini: l'Immacolata di Filippo Paladino, ora nella Badia di S. Spirito, 44. — La Vergine fra profeti e Santi di Filippo Paladino, ora nel Palazzo Comunale, 30 sgg., 40, 44.
- Caltanissetta, Palazzo Comunale: la Vergine fra profeti e Santi di Filippo Paladino, 30 sgg., 40, 44. — « Madonna del Rosario » di Filippo Paladino, 49 sgg., 46.
- S. Domenico: « Madonna del Rosario » di Filippo Paladino, ora nel Palazzo Comunale, 40 sgg., 46.
- Calvano di Cristofano: fu compagno del Pesello nell'esercizio di una bottega di dipintori, 124.
- Campagnola Domenico: nominato, 162 in nota.
- Campi: rapporti della loro arte con quella di Filippo Paladino, 28.
- Loro arte, 170 in nota, 173.
- Campi Antonio: rapporti della sua arte con quella di Filippo Paladino, 28. — Influenza della sua arte di quella di Giovanni Demio, 170. — Gli è erroneam. attribuito, in collaborazione con il fratello Vincenzo, un dipinto con la « beffa di Cerere » in una collezione privata di Milano, opera invece dell'Elsheimer, 170 in nota.
- Campi Giulio: nominato, 173.
- Campi Vincenzo: gli è erroneam. attribuito, in collaborazione col fratello Antonio, un dipinto con la « beffa di Cerere » in una collezione privata milanese, opera invece di Adamo Elsheimer, 170 in nota.
- Campione, S. Maria de' Ghirli: affreschi di Francesco de Veris, 333.
- Caravaggio Michelangiolo (da): rapporti della sua arte con quella di Filippo Paladino, 46. — In-

- fluenza sulla sua arte di quella di Simone Peterzano, 166, 170, 173.
- Cardi Lodovico: vedi Cigoli.
- Careggi: vedi Firenze (dintorni).
- Carlo da Crema: erano riferiti a un artista di tal nome gli affreschi della cappella Sauli in S. Maria delle Grazie a Milano, opera invece di Giovanni Demio, 166.
- Carrucci Iacopo: vedi Pontormo.
- Carvico, chiesa di S. Martino: quadro d'altare con S. Martino e il povero di Giacomo Cortese, 414.
- Caserta, Reggia: due busti di Rannuccio II Farnese, già ritenuti il gran principe Ferdinando e Giangastone de' Medici, erroneam. attribuiti al Bernini e opere probabili di Antonio Raggi, 182 sgg.
- Castel Gandolfo, Duomo: Assunzione della Vergine di Guglielmo Cortese, 416.
- Castello di Bragher: vedi Bragher, Castello.
- Castilho Giovanni (de): vedi Giovanni de Castilho.
- Castrogiovanni: vedi Enna.
- Catania, Convento dei Benedettini: La moglie di Putifarre di Filippo Paladino oggi non più esistente, 46.
- Duomo: Martirio di S. Agata di Filippo Paladino, 44.
- Museo di Castello Ursino: disegno di Filippo Paladino, 24 in nota.
- Cavalcanti Andrea: vedi Buggiano.
- Cavalori Mirabello: nominato, 23.
- Cellino di Nese: gli era assegnata la Tomba di Cino da Pistoia nel Duomo di Pistoia, mentre egli non fu che un accollatario di lavori, 278, 280 in nota.
- Cerquozzi Michelangiolo: vedi Bamboccio.
- Certosa di Pavia: vedi Pavia (dintorni), Certosa.
- Cesi Carlo: prende parte insieme con altri alla decorazione pittorica della galleria del Palazzo del Quirinale a Roma, 416.
- Chiaravalle, Abbazia: Pietà del Bramantino, oggi non più esistente, 154 sgg.
- Chiusure, Abbazia di Monte Oliveto Maggiore: vedi Monte Oliveto.
- Cigoli (Lodovico Cardi): rapporti della sua arte con quella di Filippo Paladino, 42.
- Cimabue: sua tavola in S. Trinita, ora agli Uffizi, 19.
- Cinquechiese: tabernacolo del vescovo Szathmáry di arte fiorentina del XVI sec., 65 sgg.
- Cipriano di Simone: fu compagno del Pesello nell'esercizio di una bottega di dipintori, 124. — Nominato in un documento, 143.
- Città del Vaticano, Palazzo Vaticano: Battaglia di Lepanto, affresco del Vasari nella Sala Regia, 415.
- Pinacoteca: scomparto di predella di scuola senese del XIV sec., 220. — Presentazione al Tempio e Sposalizio della Vergine, di Sano di Pietro, 305-306, 308, 310, 313. — Presentazione al Tempio, Sposalizio della Vergine e Visitazione di uno scolaro del Sassetta, 306, 308, 309, 310. — Ritratto del Voltaire di Jean Huber, 364 sgg.

- Coimbra, Collegio Novo o della Misericordia: chiostro costruito da Filippo Terzi, 358.
- Colonia, Museo: Crocifissione di scuola Westfaliana, 341.
- Como, Duomo: Statua di S. Sebastiano erroneam. attribuita a Andrea Sansovino, 103.
- Como, S. Fedele: ricordato, 122.
- Compagno del Pesellino: gli era erroneamente attribuita la tavola con la Trinità alla Galleria Nazionale di Londra, già a Pistoia nell'Oratorio della Trinità opera invece dello stesso Pesellino, 127.
- Contucci Andrea: vedi Sansovino Andrea.
- Coppet, Castello, Collez. del conte d'Haussonville: ritratto del Voltaire di Jean Huber ora nella Pinacoteca Vaticana, 375.
- Correggio: rapporti della sua arte con quella del Parmigianino, 40 in nota. — Influenza della sua maniera sul Volterrano, 84, 89.
- Corsignano, Pieve dei Santi Vito e Modesto: avanzi della chiesa pre-romanica e cripta, 325 in nota.
- Cortese Anna: sorella di Giacomo, Guglielmo e Giovanni Antonio fu anch'essa pittrice, 411.
- Cortese Giacomo: sua vita e sua arte, 411 sgg.
- Cortese Giovanni Francesco: fratello di Giacomo e Guglielmo, fattosi frate col nome di Giov. Antonio da Sant'Ippolito, fu anch'esso pittore, 411. — Collabora con Giacomo nelle pitture della chiesa delle Orsoline a Friburgo, 414.
- Cortese Guglielmo: sua vita e sua arte, 415.
- Courtois: vedi Cortese.
- Cozzarelli Giacomo: gli è attribuita una Crocifissione nel Museo Federigo di Berlino, che è opera invece di maggiore maestro, 101.
- Crabat: vedi Azzolino detto Crabat.
- Cremona, Cattedrale: frammenti dell'arca dei martiri dell'Amadeo, 394.
- S. Luca: Madonna in Trono di Antonio de Ferraris, 333.
- Daddi Bernardo: Presentazione del Bambino al tempio della sua scuola nella Galleria di Dresda, 226.
- Polittico agli Uffizi, 236.
- D'Agrate Marco: vedi Marco D'Agrate.
- Dall'Arzere Gualtiero: vedi Gualtiero Padovano.
- Dall'Arzere Stefano: nominato, 162 in nota.
- Dalle Masegne Iacobello: ancona dell'altar maggiore di S. Francesco di Bologna sua e del fratello Pier Paolo, erroneam. attribuita dal Vasari a Agostino di Giovanni e Agnolo di Ventura, 286.
- Dalle Masegne Pier Paolo: ancona dell'altar maggiore di S. Francesco di Bologna sua e del fratello Iacobello, erroneam. attribuita dal Vasari a Agostino di Giovanni e Agnolo di Ventura, 286.
- Da Ponte: vedi Bassano.
- Darmstadt, Museo: altare di Ortenberg del principio del XV sec., 342.
- De Ferraris Antonio: Madonna in trono in S. Luca a Cremona, 333.
- De Grossi Bartolommeo: affresco nella cattedrale di Parma a lui attribuito, 336.

Del Fiore Iacobello: vedi Iacobello del Fiore.

Della Porta Guglielmo: sono suoi tre busti del Papa Paolo III Farnese, due nel Museo Naz. di Napoli e uno nel Museo di S. Martino della stessa città, 181-182. — Suoi lavori per Paolo III, 182.

Della Porta Guglielmo: lavorò alle arche funerarie dei Trivulzio in S. Nazzaro a Milano ma con attribuzioni secondarie, 402-403.

Della Quercia-Iacopo: vedi Iacopo della Quercia.

Della Robbia: nominati, 99. — Loro tarda bottega al principio del XVI sec., 101-102.

Della Robbia Andrea: influenza della sua arte sul maestro ungherese che scolpì la « Madonna Báthory », 76 in nota.

Della Robbia Luca: due rilievi a lui attribuiti nel Kaiser Friedrich Museum di Berlino, sulla cui autenticità vi sono dubbi, 96. — Sculture sue e della sua bottega nel Museo Federigo a Berlino, 99.

Del Mazza Tommaso: polittico suo e di Pietro Nelli nella Collegiata dell'Impruneta, 219-220, 224, 226, 236.

Del Piombo Sebastiano: vedi Sebastiano del Piombo.

Demio Giovanni: sue opere e sua arte, 158 sgg.

Denys Francesco: suoi ritratti di Ranuccio II, 186.

Denys Giacomo: suo ritratto di Ranuccio II nel Palazzo Reale di Napoli, 186.

Desiderio da Settignano: non è da

accettare l'ipotesi che sia suo il bassorilievo con la Pietà nel Museo Vittoria e Alberto a Londra, abitualmente assegnato a Donatello, 98. — Sono attribuiti con molte riserve alla sua arte il busto di Principessa di Urbino nel Museo Federigo di Berlino e il tondo con l'immagine di una Sibilla, nello stesso Museo, 99. — Stucco della Madonna Dreyfus pure nel Museo Federigo, ivi. — Busto cosiddetto d'Isotta al Louvre, ivi. — Influenza della sua arte sullo scultore dei tabernacoli della Chiesa parrocchiale di Pest, 65 sgg. — Sono in parte sotto l'influenza della sua arte i frammenti scultorei ornamentali del Palazzo di re Mattia a Buda, ora nel Museo lapidario municipale, 71 in nota. — È suo il busto colorato di S. Giovannino nel Museo di Berlino, 98. — È sotto l'influenza della sua arte lo stucco con la Vergine di Francesco di Simone esistente nel Museo Federigo di Berlino, replica del bassorilievo nella Tomba di Barbara Manfredi a S. Biagio a Forlì opera di Francesco di Simone, 100. — Furono eseguite nelle sua bottega due sogliette per finestre per una villa di Lorenzo Ghiberti, 294.

Diamante: vedi Don Diamante.

Diego de Torralva: è suo e non di Filippo Terzi il chiostro grande del Convento di Cristo a Tomar, 355 sgg.

Dino de Settimo: imprende a eseguire dei lavori in una villa di Lorenzo Ghiberti, 292.

- Dioneo Giovanni: non sembra doversi identificare con Giovanni Demio, 163 in nota. — Suoi affreschi, oggi perduti, nella cappella della Villa Tosagrillo a Pievebelvicino, *ivi*.
- Dolci Carlo: suo disegno nel Gabinetto Disegni e Stampe agli Uffizi col ritratto di Andrea Quaresmi derivato da un originale che si credeva di Michelangiolo e probabilmente, invece opera del Franciabigio, 174 sgg. — Altro disegno simile al Gabinetto Disegni del Louvre, ma probabilmente copia del precedente, *ivi*.
- Domenico da Tolmezzo: gli è giustamente attribuita una Pietà nel Museo Federigo di Berlino, 101.
- Domenico Veneziano: stima con Filippo Lippi il quadro con la Trinità per l'Oratorio della Trinità di Pistoia, ora alla Galleria Naz. di Londra, lasciato incompiuto dal Pesellino per la sua morte, 128. — Influenza della sua arte su quella del Pesellino, 138.
- Donatello: Madonnina in marmo nel Kaiser Friedrich Museum a lui attribuita e sulla cui autenticità vi sono dubbi, 96. — Gli è attribuita una scultura nel Museo Federigo di Berlino opera invece di un maestro ghibertesco, 97. — Non è da accettarsi l'ipotesi che non sia suo ma di Desiderio da Settignano il bassorilievo con la Pietà nel Museo Vittoria e Alberto a Londra, 98. — Opere della sua bottega, *ivi*. — Non fu un suo scolaro il cosiddetto « Meister der unartigen Kinder », che fu invece un contemporaneo di Andrea del Sarto, 102.
- Don Diamante: probabilmente finisce per incarico di Filippo Lippi la tavola con la Trinità per l'Oratorio della Trinità di Pistoia larciaata incompiuta dal Pesellino, 134.
- Draghi Matteo: collabora con Marco d'Agrate a modellare le arche Trivulzio in S. Nazzaro a Milano, 406, 409-410.
- Dresda, Biblioteca: Incisione in legno del 1410 con la Vergine, il Bambino e S. Giuseppe, 343.
- Galleria: la Presentazione del Bambino al tempio di scuola daddesca, 226.
- Galleria, Gabinetto Disegni: disegni di Stefano da Verona, 350.
- Grüne Gewölbe: piccolo bronzo con Esculapio opera vicina alla bottega di Francesco di Giorgio, 100-101.
- Duccio di Boninsegna: nominato, 260. — Erano attribuiti a un suo seguace gli affreschi nella stanza della Torre nel Palazzo del Podestà a S. Gimignano che sono piuttosto nella corrente dei Lorenzetti, 380 in nota, 382.
- Dughet Gaspare: nominato, 412.
- Du Cros Abraham Louis: fu maestro di Francesco Keisermann, 418.
- Duquesnoy Francesco: S. Andrea in S. Pietro a Roma, 104. — Deriva in parte da sue opere un gruppo ligneo conservato nella chiesa di Pello di Sotto, opera di artista provinciale, *ivi*. — Si

- potrebbe pensare al suo nome per un bozzetto con una Madonna nel Museo Federigo a Berlino, 104.
- Elsheimer Adamo: è suo un dipinto con la « beffa di Cerere » in una collez. privata di Milano erroneam. attribuito a Antonio e Vincenzo Campi, 170 in nota.
- Elvas: portale sotto l'influenza dell'arte italiana, 358.
- Enna, Duomo: Immacolata di Filippo Paladino, 34, 40, 46. — Circoncisione di Gesù Bambino del medesimo, 34, 36 46. — Presentazione di Maria al tempio del medesimo, 34 sgg., 46. — Visitazione di S. Elisabetta del medesimo, 34, 40, 46. — Assunzione della Vergine del medesimo, 34, 36, 46.
- Esztergom: vedi Strigonia.
- Evora, Certosa: è erroneam. attribuita a Filippo Terzi la costruzione della facciata, 358.
- Chiesa delle Grazie: influenze dell'arte italiana nella sua costruzione, 358.
- Farkasius de Strigonio: è forse sua la chiave di volta con S. Stefano proveniente dalla chiesa di S. Stefano a Strigonia e oggi conservata nel Museo lapidario municipale a Budapest, 71 in nota.
- Farinati Paolo: nominato, 160.
- Ferrata Ercole: bozzetto con una Madonna in terra cotta attribuitogli nel Museo Federigo di Berlino, ma non suo e forse del Duquesnoy, 104. — Scultura lignea nella chiesa di Pellio di Sotto a lui attribuita e opera invece di artista provinciale, ivi. — Nominato, 188.
- Ferri Ciro: prende parte insieme con altri alla decorazione pittorica della galleria del Palazzo del Quirinale a Roma, 416.
- Ferrucci Francesco di Simone: vedi Francesco di Simone.
- Fiamberti Tommaso: è identificato col « Maestro delle Madonne di Marmo », 99-100.
- Fiesole, S. Maria Primerana: affresco con la presentazione del Bambino al tempio di scuola gerinesca, 224-225, 226, 230, 231.
- Figline (Prato), Tabernacolo: Annunciazione della Vergine della scuola di Agnolo Gaddi, 235.
- Filadelfia, Collezione Johnson: Sposalizio della Vergine e Visitazione di uno scolaro del Vecchiatta, 308, 309, 310.
- Finiguerra Maso: vedi Maso Finiguerra.
- Fiore Iacobello (del): vedi Iacobello del Fiore.
- Firenze, Battistero: porte di Lorenzo Ghiberti, 290, 296.
- Case de' Mozzi: particolarità costruttive delle parti trecentesche, 116 in nota.
- Case Peruzzi: loro particolarità costruttive, 116 in nota.
- Chiesa di Badia: Annunciazione di Giotto oggi dispersa, da non identificarsi con l'Annunciazione di Lorenzo Monaco, ora alla Galleria dell'Accademia, 235-236 e in nota.
- Collezione Ginori Conti: libro di ricordi e spese di Lorenzo e Vittorio Ghiberti, 290 sgg.

- Firenze, Collezz. Landau Finaly: Uffiziolo di F. M. Visconti, 333.
- Collezz. Loeser: « Dormitio Virginis » di Iacopo del Casentino, 226.
- Collezz. Volpi: Pietà, copia frammentaria di un originale perduto del Bramantino, 154 in nota.
- Convento delle Oblate: particolarità costruttive dei chiostri, 118.
- Convento di S. Andrea: ricordato in un documento, 322.
- Galleria dell'Accademia: scomparti di armadi di Taddeo Gaddi, 222. — « Dormitio Virginis » particolare di una predella di una tavola di Mariotto di Nardo, 227. — Annunciazione di Taddeo Gaddi dagli armadi di Santa Croce, 236. — Polittico oragnesco con la Visione di San Bernardo, 236. — Polittico con l'Annunciazione di Giovanni del Biondo, 236. — Tavola di Lorenzo Monaco con l'Annunciazione e Santi, 236 in nota. — Annunciazione della maniera di Agnolo Gaddi, 236. — Adorazione dei Magi particolare di predella della maniera di Agnolo Gaddi, 240-241. — Altra Adorazione di scuola oragnesca particolare di una predella, 240-241.
- Galleria Palatina: la Burbra del Pievano Arlotto del Volterrano, già attribuita a Giovanni da S. Giovanni, 87.
- Istituto di Belle Arti: vedi Ospedale di S. Matteo.
- Loggia dei Lanzi: sue particolarità costruttive, 112.
- Mostra del Tesoro di Firenze Sacra: Madonna di maniera ghibertesca, proveniente dalla chiesa di S. Martino a Pontorme, 97.
- Firenze, Museo Bardini: tondi di Ila e di Venere del Volterrano, 87.
- Museo Nazionale: tondo di Antonio Rossellino, 96. — Non è probabilmente di Domenico Rosselli la Madonna in marmo attribuita a questo artista, 99. — Busto cosiddetto del Machiavelli attribuito al Pollaiuolo, 100.
- Museo dell'Ospedale degli Innocenti: polittico di Giovanni del Biondo, 236.
- Museo di S. Marco: Sposalizio della Vergine, dell'Angelico, 244. — Frammenti di decorazioni in affresco di case fiorentine, 386.
- Ognissanti: « Dormitio Virginis » di Giotto ora nel Museo Federigo di Berlino, 226, 227-228, 232. — Annunciazione di scuola oragnesca, 235.
- Orsanmichele: particolarità costruttive della chiesa, 110.
- Ospedale di S. Matteo: sue particolarità costruttive, 120.
- Palazzo Alessandri in Borgo degli Albizi: sue particolarità costruttive, 116 in nota.
- Palazzo dell'Arte della Lana: affreschi trecenteschi, 390 in nota.
- Palazzo Bardi in Via de' Benci: sue particolarità costruttive, 118 in nota. — Cortile opera giovanile del Brunellesco, 120 in nota.
- Palazzo Bardi in Via de' Neri: sue particolarità costruttive, 116 in nota.
- Palazzo del Bargello: sue par-

- ticularità costruttive, 111. — Particolarità costruttive del cortile, 118.
- Firenze, Palazzo Bezzoli in Via Certetani: sue particolarità costruttive, 116 in nota.
- Palazzo Canigiani in Via dei Bardi: sue particolarità costruttive, 116.
- Palazzo Capponi in Via de' Bardi: sue particolarità costruttive, 118 in nota. — Particolarità costruttive del cortile, 120.
- Palazzo Corsini in Via Maggio: sue particolarità costruttive, 116. — Particolarità costruttive del cortile, 120 in nota.
- Palazzo Davanzati: sue particolarità costruttive, 116 in nota. — Affreschi del XIV sec. con le storie della Castellana del Vergiù, 382.
- Palazzo della Gherardesca: affresco del Volterrano, 85 sgg.
- Palazzo Ginori: particolarità costruttive del cortile, 120 in nota.
- Palazzo dei Giudici: sue particolarità costruttive, 116 in nota.
- Palazzo della Mercatanzia: sue particolarità costruttive, 115.
- Palazzo Nicollini: due affreschi del Volterrano, 83 sgg.
- Palazzo di Parte Guelfa: particolarità costruttive del cortile, 120.
- Palazzo Pitti: affreschi di Pietro da Cortona nella Sala della Stufa e in altre sale, 87. — Sala delle Allegorie del Volterrano, 87 sgg.
- Palazzo del « Quarantotto » in Via del Corso: il cortile è la prima opera architettonica del Brunellesco, 120 in nota.
- Firenze, Palazzo Ridolfi: sue particolarità costruttive, 116.
- Palazzo Ridolfi in Via Maggio: particolarità costruttive del cortile, 120 in nota.
- Palazzo Salviati in Via Ghibellina: sue particolarità costruttive, 116 in nota.
- Palazzo dei duchi di San Clemente: elemosina di S. Martino affresco del Volterrano, 89.
- Bozzetto del Bandinelli per l'Ercole e Caco, citato dal Vasari e oggi non più esistente, 102. — Palazzo della Signoria o Vecchio: sue particolarità costruttive, 111.
- Palazzo Spini: sue particolarità costruttive, 114-115.
- Palazzo sull'angolo di Piazza Frescobaldi con borgo S. Iacopo: sue particolarità costruttive, 116.
- Palazzo in Via de' Bardi n. 13: sue particolarità costruttive, 116 in nota.
- Palazzo d'angolo fra Via Tornabuoni e Via del Parione: sue particolarità costruttive, 116 in nota.
- Palazzo al n. 3 del Vicolo de' Baroncelli: sue particolarità costruttive, 116 in nota.
- Palazzi trecenteschi di Borgo SS. Apostoli: loro particolarità costruttive, 116 in nota.
- Palazzi trecenteschi in Borgo S. Iacopo: loro particolarità costruttive, 116 in nota.
- Palazzi trecenteschi in Via Condotta: loro particolarità costruttive, 116 in nota.

- Firenze, Palazzi trecenteschi di Via Maggio: loro particolarità costruttive, 116 in nota.
- S. Agata: S. Famiglia in marmo della maniera di Andrea Sansovino, 103.
- S. Ambrogio: tabernacolo di Mino da Fiesole, 65.
- SS. Annunciata: affresco con l'Annunciazione del XIV sec., 235.
- S. Carlo dei Lombardi: particolarità costruttive della chiesa, costruita da Simone di Francesco Talenti, 121 e in nota.
- S. Croce: pergamino di Benedetto da Maiano, 68 in nota, 69 in nota. — Tabernacolo di Mino da Fiesole, 68 in nota. — Particolarità costruttive della chiesa, 108. — Particolarità costruttive della loggia addossata al fianco sinistro della chiesa, 119, e della loggia sul fianco destro dal lato del primo chiostro, 119-120. — Tavola di Filippo Lippi con la predella del Pesellino già nella Cappella del Noviziato e ora agli Uffizi, 125. — Affreschi perduti di Giotto nella cappella Tosinchi Spinelli, 215 sgg. — Affreschi di Giotto in quattro cappelle imbiancati nel '700 e in parte oggi perduti, 215-216 in nota. — Affreschi di Giotto nelle cappelle Bardi e Peruzzi, 217 sgg. — Assunta della Vergine e Stigmati di S. Francesco, pure di Giotto, 217. — Affresco con la Natività della Vergine di Taddeo Gaddi nella cappella Baroncelli, 219, 222, 223, 231, 240. — Scomparti di armadi di Taddeo Gaddi ora alla Galleria dell'Accademia, 222, 226.
- Affresco con lo Sposalizio della Vergine di Taddeo Gaddi nella Cappella Baroncelli, 224.
- Affresco con lo Sposalizio della Vergine nella Cappella Rinuccini di un aiuto di Giovanni da Milano, 224. — Polittico Baroncelli di originario concetto di Giotto, 232, 233. — Affresco di Giotto con l'Annunciazione oggi non più esistente, 235, 236.
- Tavoletta con l'Annunciazione di Taddeo Gaddi, già parte degli Armadi di Sagrestia, ora alla Galleria dell'Accademia, 236.
- Affresco di Taddeo Gaddi con l'Adorazione dei Magi nella cappella Baroncelli, 240-241. — Esequie di S. Francesco di Giotto nella cappella Bardi, 276.
- Firenze, Chiesa di S. Croce, Cappella dei Pazzi: Rilievo sulla lunetta di Pagno Portigiani, 68.
- S. Felicità: ricordata la chiesa in documenti, 322, 323, 327.
- S. Gaggio: ciborio della chiesa del XIV sec., 121.
- S. Giovanni di Dio: Madonna con Eva, attribuita alla scuola di Luca della Robbia e di tendenza ghibertesa, 99.
- S. Iacopo: costruzione della chiesa, 324.
- S. Iacopo in Campo Corbolini: Decollazione del Battista di Filippo Paladino, 27-28, 43.
- S. Lorenzo: tabernacolo di Desiderio da Settignano, 65.
- S. Lorenzo, chiostro: ricordato, 120.

- Firenze, S. Lucia de' Magnoli: ricordata la chiesa in un documento, 325.
- S. M. del Fiore: particolarità costruttive della chiesa, 108 sgg.
- Pentittico di scuola primitiva giottesca, 236. — Tomba del vescovo Antonio D'Orso di Tino da Camaino, 277. — Ricostruzione della chiesa su quella antica di S. Reparata, 326.
- S. M. del Fiore, Campanile: decorazione scultorea, 233.
- S. Maria Novella: particolarità costruttive della chiesa, 108, 109.
- Particolarità costruttive del chiostro verde, 118 e del chiostro grande, ivi. — Affresco del XIV sec. con l'Annunciazione, e l'Adorazione dei Magi, 236, 240. — Tomba del vescovo Aldobrandino Cavalcanti e tomba di Fra Corrado della Penna erroneam. attribuite a Agostino di Giovanni e Agnolo di Ventura, 285-286.
- S. Maria sopra Porta: ricordata in un documento come chiesa parrocchiale, 2.
- S. Maria Soprarno: chiesa, oggi distrutta, ricordata in documenti, 323, 325.
- S. Maria dello Spasimo: oratorio che sorgeva nel luogo dove fu eretta S. Trinita, 2, 8.
- S. Maria degli Ughi: ricordata in un documento come chiesa parrocchiale, 2.
- S. Niccolò: notizie sulla primitiva chiesa romanica e su quella attuale gotica, 315 sgg.
- Firenze, S. Remigio: particolarità costruttive della chiesa 108.
- S. Reparata: ricostruzione su questa chiesa della nuova cattedrale fiorentina, 326.
- S. Trinita: notizie e documenti sulla chiesa, 1 sgg. — Particolarità costruttive della chiesa, 108.
- Uffizi: tavola di Cimabue già in S. Trinita, 19. — Predella del Pesellino e tavola del Lippi, con la Vergine e i SS. Cosimo, Damiano, Francesco e Antonio, già in S. Croce, 125. — Busto col ritratto di Giangastone dei Medici, 184. — Madonna col Bambino di Giotto, 232. — Polittico di Bernardo Daddi, 236.
- La Presentazione della Vergine al Tempio di Niccolò di Bonaccorso, 306, 312. — Presentazione del Bambino al Tempio di Ambrogio Lorenzetti, 313.
- Uffizi, Corridoio fra gli Uffizi e i Pitti: ritratto del gran principe Ferdinando de' Medici, 184. — Ritratto di Giangastone de' Medici, 184-185. — Incoronazione della Vergine di Lorenzo Monaco, 349.
- Uffizi, Gabinetto disegni e stampe: Studio per la facciata di S. Trinita del Buontalenti, 6, 7.
- Dis. n. 6647 del Pontormo, 42. — Disegno del Volterrano per un affresco del Palazzo Niccolini a Firenze, 84. — Disegno con una Crocifissione attribuito a Maso Finiguerra, 100. — Disegno rappresentante il ritratto di Andrea Quaratesi di mano del Dolci, 174 sgg. — Trenta dise-

- gni del « Maestro dell'altare di Ortenberg », 332 sgg. — Disegno con S. Giustina e l'Unicorno di Stefano da Zevio, 350.
- Firenze, Via Pietrapiana: Madonna della bottega di Donatello, 98.
- (dintorni), Badia di S. Bartolomeo a Ripoli: ricordata, 320, 327. — Affinità di alcuni elementi della chiesa sotterranea con la chiesa primitiva di S. Niccolò a Firenze, 327.
- (dintorni) Badia di S. Salvatore a Settimo: particolarità costruttive della chiesa, 108.
- (dintorni), Pieve di S. Piero a Quarto: ricordata, 320, 327.
- (dintorni), S. Miniato a Monte: fondazione e riedificazione del convento e della chiesa, 2, 322.
- I monaci del convento costruiscono la chiesa di S. Niccolò, 315, 322 sgg.
- (dintorni), Villa medicea di Careggi: particolarità costruttive del cortile, 120 in nota.
- (dintorni), Villa della Petraia: affreschi del Volterrano, 87.
- Fontana Annibale: nominato, 392.
- Fontana Domenico: dà il disegno per la libreria dei domenicani alla Minerva, eseguita da Antonio Maria Borioni, 417.
- Forlì, S. Biagio: Tomba di Barbara Manfredi di Francesco di Simone, 100.
- Fra Diamante: vedi Don Diamante.
- Franceschini . Baldassarre: vedi Volterrano.
- Francesco d'Ambrogio: imprende a eseguire dei lavori in una villa di Lorenzo Ghiberti, 292.
- Francesco di Giorgio: opere attribuite a lui e alla sua bottega nel Museo Federigo di Berlino, 100.
- Altre opere della bottega in vari musei, 100-101.
- Francesco di Simone: è suo lo stucco con la Vergine e il Bambino nel Museo Federigo di Berlino, replica del bassorilievo esistente nella Tomba di Barbara Manfredi a S. Biagio a Forlì, 100.
- Francesco di Stefano: pittore omonimo del Pesellino visse a Firenze nello stesso tempo di lui, 126.
- Francesco di Stefano: vedi Pesellino.
- Francesco de Veris: affreschi in S. Maria de' Ghirli a Campione, 333.
- Francesco Vicentino: erano riferiti a un artista di tal nome gli affreschi della cappella Sauli in S. Maria delle Grazie a Milano, opera invece di Giovanni Demio, 166.
- Francia Francesco: gli erano attribuiti due busti nel Museo Federigo di Berlino, 101.
- Francione: sono di un maestro toscano in parte influenzato dalla sua arte gli stalli e i banchi della chiesa di Nyirbátor, 76 in nota.
- Francoforte sul Meno, Chiesa di S. Pietro: altare dipinto del XV sec. ora nel Museo Storico di Francoforte, 346.
- Istituto Staedel: dipinto del « Maestro del Giardino del Paradiso », 332. — Madonna della scuola di Stefano da Verona, 350.
- Miniature già nel Monastero di Neustift, ivi.

- Francoforte sul Meno, Museo Storico: altare dipinto del XV sec. già nella chiesa di S. Pietro, 346.
- Frater Nikolaus: sue miniature nel Tesoro del Duomo di Magonza, 347.
- Fratina Giovanni: vedi Demio Giovanni.
- Fratino Giovanni: vedi Demio Giovanni.
- Friburgo, Chiesa delle Orsoline: pitture di Giacomo Cortese con la collaborazione del fratello Gian Francesco, 414.
- Fungai Bernardino: fu maestro del Pacchiarotto, 100.
- Furini Francesco: rapporti della sua arte con quella del Volterrano, 84.
- Fusina Andrea: sono da mettersi in relazione con la sua arte e con quella di Benedetto Briosco un gruppo di marmi del Castello Sforzesco di Milano, ricollegati intorno al nome di un Antonino Perolo che non fu un artista ma il committente di uno di tali marmi, 394. — È forse sua o di Francesco Briosco la parte statuaria del monumento del Cardinale Caracciolo in Duomo usualmente attribuita al Bambaia, 398.
- Gaddi Agnolo: la Natività della Vergine, affresco nella Cappella del Sacro Cingolo nel Duomo di Prato, 220, 223, 240. — Lo Sposalizio della Vergine nella medesima cappella, 224. — Predella della sua scuola nella collezione Duveen a Nuova York, 224. — L'Annunciazione, affresco nella cappella del Sacro Cingolo a Prato, 235. — Annunciazione della sua scuola in un tabernacolo a Figline presso Prato, 235. — Annunciazione della sua maniera nella Galleria dell'Accademia a Firenze, 236. — Adorazione dei Magi della sua maniera, particolare di predella alla Galleria dell'Accademia a Firenze, 240-241.
- Gaddi Taddeo: affresco con la Natività della Vergine nella cappella Baroncelli in S. Croce, 219, 222, 223, 231, 240. — Scomparti di armadi già in S. Croce e ora alla Galleria dell'Accademia, 222, 226. — Affresco con lo Sposalizio della Vergine nella cappella Baroncelli in S. Croce, 224. — Affresco con la Presentazione del Bambino al tempio, di un suo seguace nel Castello di Poppi, 225-226, 230. — Affresco, pure a Poppi, dello stesso seguace con la « Dormitio Virginis », 226. — Tavoleta con l'Annunciazione nella Galleria dell'Accademia a Firenze, già parte degli armadi di S. Croce, 236. — L'Adorazione dei Magi affresco nella Cappella Baroncelli, 240-241.
- Galloro, Santuario: quadro con S. Francesco di Sales di Guglielmo Cortese, 416.
- Gano da Siena: nominato, 242.
- Garegnano, Abbazia: affreschi e tele del presbiterio di Simone Peterzano, 167 sgg.
- Gerini Niccolò: Assunta della sua maniera in S. Francesco di Lucignano, 218. — Predella nella Galleria Nazionale di Londra, 222-223. — Affresco della sua maniera in S. Maria Primerana a Fiesole, 224-225, 226, 230, 231.

- « Dormitio Virginis » nella Galleria di Parma, 226-227. — Adorazione dei Magi, particolare di predella nel Museo Federigo a Berlino, 240-241.
- Ghezzi Pier Leone: gli era erroneam. attribuito un ritratto del Voltaire, opera invece di Jean Huber, 374.
- Ghiberti Lorenzo: sculture della sua maniera nel Kaiser Friedrich Museum di Berlino, 97 sgg. — Nominato in un documento, 125. — Libro di ricordi e spese suo e del figlio Vittorio, 290 sgg.
- Ghiberti Vittorio: libro di ricordi e spese suo e del padre Lorenzo, 290 sgg.
- Ghirlandaio Domenico: affresco della cappella Sassetti con la vecchia facciata della chiesa di S. Trinita, 1, 4 in nota, 5.
- Giacomo di Vanni: prende a suo rischio insieme con Agostino di Giovanni e maestro Lando l'incarico di portare nel Campo di Siena l'acqua per la fonte, 246.
- Giambologia: gli era attribuito un bozzetto d'Ercole nel Museo Federigo di Berlino ora ritenuto del Bandinelli, 102. — Opere a lui attribuite nel Museo Federigo di Berlino, 103.
- Gianfrancesco d'Agrate: monumento di Sforzino Sforza in S. Maria della Steccata a Parma, 406.
- Giani Carlo Francesco: compie lavori di ripristino in S. Lorenzo di Milano, 398.
- Ginevra, Museo d'Arte e di Storia: autoritratto di Jen Huber, 365. — Incisione con caricature del Voltaire eseguita su disegni di Jean Huber, 370. — Disegni dello Huber con ritratti del Voltaire, 376-377.
- Giotto di Bondone: affreschi della cappella Tosinighi Spinelli in S. Croce oggi perduti, 215 sgg. — Altre sue opere, ivi. — Pentittico nel Duomo di Firenze di un suo primitivo scolaro, 236. — È erroneam. detto dal Vasari che Agostino di Giovanni e Agnolo di Ventura eseguirono su suo disegno il monumento del Vescovo Tarlati nel Duomo di Arezzo, 275-276, 287.
- Giovanni Ambrogio da Fossano: vedi Bergognone.
- Giovanni da Colonia: fu pittore e orafo, 334.
- Giovanni da Milano: affresco di un suo aiuto rappresentante lo Sposalizio della Vergine nella cappella Rinuccini in S. Croce, 224.
- Giovanni da Pisa: bassorilievo rappresentante la Vergine a lui attribuito nel Museo Federigo di Berlino, sulla cui autenticità vi sono dubbi, 96.
- Giovanni da San Giovanni: influenza della sua arte su quella del Volterrano, 87.
- Giovanni da Settignano detto il Favilla: invia una pietra per il pozzo del cortile di una villa di Lorenzo Ghiberti, 293.
- Giovanni del Biondo: politici all'Accademia di Firenze e nell'Ospedale degli Innocenti, 236.
- Giovanni Antonio da S. Ippolito: prese questo nome da cappuccino il pittore Gian Antonio Cortese, 414.

- Giovanni di Agostino: sua arte e sue opere, 242, 244, sgg.
- Giovanni di Balduccio: è forse di un artista settentrionale influenzato dalla sua arte la Tomba del vescovo Malaspina in S. Francesco di Sarzana, 285.
- Giovanni de Castilho: nominato, 358.
- Giovanni di Paolo: la Natività e lo Sposalizio della Vergine nella Galleria Doria di Roma, 304, 308, 310. — La Presentazione della Vergine al Tempio nella Galleria dell'Accademia di Siena, 305.
- Giovanni Pisano: influenza della sua arte su quella di Sozo Rustichini, architetto del Duomo di Grosseto, 51. — Influenza della sua arte sugli scultori senesi, 242 sgg.
- Giovannino de' Grassi: suo codice nella Biblioteca Comunale di Bergamo, 333, 339, 351, 353, 354.
- Girolamo: pittore lorenese non meglio identificato con cui studia Giacomo Cortese, 412.
- Giuliano da Maiano: sono di un maestro toscano in parte influenzato dalla sua arte gli stalli e i banchi della chiesa di Nyirbátor, 76 in nota.
- Giuliano da S. Gallo: sono in parte sotto l'influenza della sua arte i frammenti scultorei ornamentali del Palazzo di re Mattia a Buda, ora nel Museo lapidario municipale a Budapest, 71 in nota.
- Giuliano di Arrigo: vedi Pesello.
- Giuliano di Iacopo: pittore ricordato in un documento, 144.
- Giulio d'Oggiono: sepolcro di Massimiliano Stampa in S. Maria delle Grazie a Soncino, 400, 402.
- Giuntini Bartolommeo: ricostruisce il tetto in una stanza di una villa di campagna del Ghiberti, 292.
- Giusto de' Menabuoi: nominato, 333.
- Gobbo: vedi Solari Cristoforo.
- Goettingen, collez. dell'Università: Pietà copia di un originale perduto del Bramantino, 154 in nota.
- Goro di Gregorio: nominato, 242, 284.
- Gottinga, Chiesa Barsüsse: pannello d'altare del XV sec., ora nel Museo Provinciale di Hannover, 338.
- Goudt Hendrick: esegue un'incisione dalla « beffa di Cerere », dipinta dal suo maestro Adamo Elsheimer, e conservata oggi in una collezione privata di Milano, 170 in nota.
- Gozzoli Benozzo: restaura la Maestà di Lippo Memmi nella sala del Palazzo del Podestà a San Gimignano, 380.
- Granata, Alambra: ricordata, 356.
- Palazzo di Carlo V: costruito da Pedro Machuca, 356 sgg.
- Grassi Giovannino (de'): vedi Giovannino de' Grassi.
- Grosseto, Cassero o Rocca: sono occupati nella sua costruzione Agnolo di Ventura e Guidone di Pace, 247 e in nota.
- Duomo: sua costruzione e suo carattere architettonico, 49 sgg.
- Sculture moderne di Leopoldo Maccari su un portale, erroneamente attribuite a Giovanni di Agostino, 51 in nota.

- Grossi (de) Bartolommeo: vedi De Grossi Bartolommeo.
- Gualtiero Padovano: sono sue e non di Giovanni Demio due tele, con i martirii di S. Pietro e S. Paolo, conservate nella Canonica del Duomo Nuovo e già decoranti probabilmente l'organo del Duomo Vecchio a Schio, 162. — Notizie storiche dell'artista e delle sue opere, ivi e in nota. — Gli è erroneam. attribuito un Martirio di S. Lorenzo nella chiesa di Torrebelvicino opera invece di Giovanni Demio, 162.
- Guardi Andrea: non convince l'attribuzione a lui di sculture nel Museo Federigo di Berlino, 98.
- Guarini Guarino: influenza sulla sua architettura dell'architettura spagnola, 362.
- Guido da Siena: nominato, 260.
- Guidone di Pace: è occupato, insieme con Agnolo di Ventura, nella costruzione del Cassero di Grosseto, 247 e in nota.
- Hannover, Museo Provinciale: pannello d'altare del XV sec. già nella chiesa Barsüssez a Göttinga (Museo Welfen), 338. — Pannelli di altare del XV sec. già nella Aegidienkirche di Münden, 338, 339, 347. — Natività dell'altare dorato del principio del XV sec., 343.
- Museo Welfen: vedi Hannover Museo Provinciale.
- Huber Jean: suoi ritratti del Voltaire nella Pinacoteca Vaticana, 364 sgg. — Sua vita e sue opere, ivi.
- Huber Jean Daniel: figlio di Jean Huber, col quale viene confuso, fu in genere pittore di paesaggio, 375.
- Keisermann Francesco: fu allievo del Du Cros, 418.
- Knébel Carlo Francesco: sua pittura con l'ingresso di Garibaldi a Olevano, nella collez. Knébel a La Sarraz, 418.
- Knowsley-Prescot, collez. conti di Derby: quattro pitture di Giacomo Cortese provenienti da Palazzo Sagredo a Venezia, 414.
- Iacobello del Fiore: la Giustizia fra gli arcangeli Michele e Gabriele alla Galleria dell'Accademia a Venezia, 346.
- Iacopo da Sanseverino: affreschi con la vita del Battista suoi e del fratello Lorenzo nell'Oratorio di S. Giovanni a Urbino, 337.
- Iacopo del Casentino: « Dormitio Virginis » nella collez. Loeser a Firenze, 226.
- Iacopo della Quercia: nominato, 97, 273.
- Iacopo di Cristofano: fu compagno del Pesello nell'esercizio di una bottega di dipintori, 124.
- Iacopo Palma il giovane: abbozzo del « Paradiso » in una collezione privata a Londra, 77 sgg.
- Impruneta, Collegiata: polittico di Pietro Nelli e Tommaso del Mazza, 219-220, 224, 226, 236.
- Indemio Giovanni: vedi Demio Giovanni.
- India Bernardino: suoi affreschi nel Palazzo Thiene a Vicenza, 163 in nota.
- Innsbruck, Ferdinandeum: miniature già nel Monastero di Neu-

- stift, 350. — Miniature di scuola veronese, ivi.
- Isola Bella, Palazzo Borromeo: monumento Birago del Bambaia, 402.
- Lando: prende a suo rischio, insieme con Agostino di Giovanni e maestro Giacomo di Vanni l'incarico di portare nel Campo di Siena l'acqua per la fonte, 246.
- Lantana Giovan Battista: gli è affidata la ricostruzione del Duomo Nuovo di Brescia, 191.
- Lari Anton Maria detto il Tozzo: suoi lavori di rifacimento architettonico nel Duomo di Grosseto, 53 sgg.
- La Sarraz, collez. Knébel: quadro di Carlo Francesco Knébel rappresentante l'ingresso di Garibaldi a Olevano, 418.
- Lastra a Signa, Ospedale: sue particolarità costruttive, 120.
- Leningrado, Museo dell'Eremitage: abbozzo di Francesco Bassano per il « Paradiso », 77.
- Leonardo da Vinci: nominato, 39. — Influenza della sua maniera sull'arte del Bramantino, 148. — Riflessi della sua arte sul gruppo di piccoli rilievi marmorei erroneam. riferiti al nome di un Antonino Perolo, e da rigollegarsi all'arte del Fusina e di Benedetto Briosco, 394.
- Leoni Leone: nominato, 392.
- Licata, Convento dei Domenicani: S. Antonio abate attribuito a Filippo Paladino, 45.
- S. Angiolo: Martirio di S. Giacomo di Filippo Paladino, 45.
- S. Antonio: « Triade » di Filippo Paladino, 45.
- Lichtenberg, Castello: affreschi profani del principio del XV sec., 332.
- Ligozzi Iacopo: gli era erroneam. attribuito un quadro di Filippo Paladino nel Duomo di Piazza Armerina, 40, 46.
- Lilla, Museo: disegno di Paolo Veronese per il « Paradiso », 77.
- Lione, Collezione Aynard: Madonna col Bambino del Pesellino, già nella raccolta, 138 sgg.
- Lippi Filippo: fu suo scolaro il Pesellino, 125, 133, 138. — Stimma con Domenico Veneziano la tavola con la Trinità per l'Oratorio della Trinità di Pistoia lasciata incompiuta dal Pesellino per la sua morte, 128. — Prende l'incarico di finire la suddetta tavola e di eseguire completamente la predella facendo probabilmente fare il lavoro a Fra Diamante, 130, 133-134. — Suoi affreschi nel Duomo di Prato, 133. — Era a lui attribuita una tavola con la Madonna e Santi già nella collezione Campana e ora al Louvre, opera invece del Pesellino, 136. — Due tavole con Santi nell'Accademia di Torino, 138.
- Lippo Memmi: Maestà nella sala del Consiglio del Palazzo del Podestà a San Gimignano, 380, 382 in nota. — Sono detti aver relazione con la sua arte gli affreschi nella stanza della Torre nel Palazzo del Podestà a S. Gimignano, 380 in nota, 384 e in nota.
- Lisbona, San Vincenzo: costruita da Filippo Terzi, 358.
- S. Rocco: costruzione attribuita a Filippo Terzi, 358.

- Livorno, chiesa dei SS. Cosimo e Damiano: erano in questa chiesa, oggi distrutta, alcune pitture del pistoiese Filippo Paladini, 26.
- Lochner Stephan: nominato, 332.
- Lodi, S. Francesco: affreschi del 1420 c., 333. — Affresco lombardo del principio del XV sec. rappresentante Antonio Fissiraga presentato alla Vergine, 338.
- Lombardi Alfonso: è attribuito alla sua maniera un ritratto di Niccolò Sanuti nel Museo Federigo di Berlino già ritenuto dello Sperandio, 101. — Era fatto ipoteticamente il suo nome per un ritratto di Paolo III Farnese nel Museo di S. Martino di Napoli opera invece di Guglielmo Della Porta, 182.
- Lombardi Cristoforo: gli era erroneamente attribuito il monumento di Giovanni Del Conte in S. Lorenzo di Milano opera invece di Vincenzo Seregni e Marco d'Agrate, 397. — Lavora nel Duomo di Milano, 400. — Disegno nell'Archivio Notarile di Milano per una delle arche della cappella sepolcrale Trivulzio a S. Nazzaro a Milano, eseguite da Marco d'Agrate con la collaborazione di Andrea da Saronno; Matteo Draghi e Battista Mulinnolti, 402 sgg., 409, 410. — Ha l'incarico di condurre a termine la sopraricordata cappella iniziata sui disegni del Bramantino, ivi.
- Lombardi Pietro: Madonna con due donatori nel Museo Federigo di Berlino erroneamente attribuita al Bellano, 101.
- Londra, Collez. Banks: disegno del Franciabigio col ritratto di Andrea Quaratesi ora nel Museo Boymans a Rotterdam, 175.
- Londra, Collez. Fairfax-Murray: due libri di disegni lombardi, 333.
- Collez. Poynter: disegno del Franciabigio col ritratto di Andrea Quaratesi ora nel Museo Boymans a Rotterdam, 175.
- Londra, Collez. privata: abbozzo del « Paradiso » di Iacopo Palma il Giovane, 77 sgg.
- Collez. Reynolds: disegno del Franciabigio col ritratto di Andrea Quaratesi ora nel Museo Boymans a Rotterdam, 175.
- Galleria Nazionale: storia di Giuseppe Ebreo del Pontormo, 36. — Tavola del Pesellino con la Trinità e Santi, già nell'Oratorio della Trinità di Pistoia, 126 sgg. — Predella di Niccolò Gerini, 222-223. — Lo Sposalizio della Vergine di Niccolò di Bonaccorso, 308. — Predella con lo Sposalizio della Vergine di un ignoto senese della seconda metà del XIV sec., 308.
- Museo Britannico, Dipart. Disegni e stampe: Disegno erroneamente attribuito a Agnolo Bronzino con il ritratto di Andrea Quaratesi, 174 sgg. — Disegni di Stefano da Verona, 350.
- Museo Vittoria e Alberto: Madonna di maniera ghibertesca, 97. — È di Donatello e non di Desiderio, a cui si è cercato di attribuire, il rilievo con la Pietà, 98.
- Lonedo, Villa Godi: vi esegue affreschi Gualtiero padovano, 162 in nota.
- Lorenzetti: sono di un artista che se-

- gue il loro stile gli affreschi della stanza della Torre nel Palazzo del Podestà di San Gimignano, 382.
- Lorenzetti Ambrogio: affreschi suoi e del fratello Pietro sulla facciata dell'Ospedale della Scala a Siena, oggi perduti, 215, 304 sgg. — Influenza della sua arte su quella del Barna, 234. — Rapporti della sua arte con quella di Agostino di Giovanni, 259.
- Lorenzetti Pietro: affreschi suoi e del fratello Ambrogio sulla facciata dell'Ospedale della Scala a Siena, oggi perduti, 215, 304 sgg.
- Lorenzetto (Lorenzo Lotti): era fatto ipoteticamente il suo nome per un ritratto di Paolo III nel Museo di S. Martino di Napoli opera invece di Guglielmo della Porta, 182.
- Lorenzi Stoldo: gli erano attribuiti una scultura con satiro per fontana e un bozzetto per fontana con Nettuno nel museo Federigo di Berlino, opere invece posteriori di almeno una generazione, 103-104.
- Lorenzo da Sanseverino: affreschi con la Vita del Battista, suoi e del fratello Iacopo nell'Oratorio di S. Giovanni a Urbino, 337.
- Lorenzo Monaco: tavola con l'Annunciazione e Santi nella Galleria dell'Accademia, 236 in nota. — Incoronazione della Vergine agli Uffizi, 349.
- Loreto, Santuario: due bassorilievi della maniera di Andrea Sansovino, 103.
- Lotti Lorenzo: vedi Lorenzetto.
- Lucignano, S. Francesco: dipinto di scuola gerinesca con l'Assunta, 218.
- Lüneburg, Museo: dipinto di scuola della bassa Sassonia datato 1410, 334.
- Maccari Leopoldo: sue sculture su un portale del Duomo di Grosesto erroneamente attribuite a Giovanni di Agostino, 51.
- Macchietti Girolamo: nominato, 23.
- Machuca Pedro: costruisce il palazzo di Carlo V a Granata, 356 sgg.
- Maderno Carlo: nominato, 192.
- « Maestro dell'Altare di Ortenberg »: trenta suoi disegni nel Gabinetto Disegni e Stampe agli Uffizi, 332 sgg.
- « Maestro delle Banderuole »: gli erano attribuiti trenta disegni nel Gabinetto Disegni e Stampe agli Uffizi opera invece del « Maestro dell'Altare di Ortenberg », 334, 346.
- « Maestro del Giardino del Paradiso »: suo dipinto all'Istituto Staedel a Francoforte, 332.
- « Maestro delle Madonne di marmo »: è identificato con Tommaso Fiamberti, 99.
- « Maestro delle Statuette di S. Giovanni »: è identificato con Baccio da Montelupo, 102.
- « Maestro di Willingen »: nominato, 350.
- Magliano, S. Bruzio: costruzione della chiesa, 59.
- Magonza, Duomo: miniature di « Frater Nikolaus » nel Tesoro, 347.
- Maino Giambattista: porta la sua arte lombardo-caravaggesca in Spagna, 173.

- Malinnoffi Battista: vedi Mulinnolti Battista.
- Malta, Chiesa dei Cappuccini alla Floriana: l'invenzione della Croce di Filippo Paladino, 43.
- Chiesa del Convento di S. Francesco: i SS. Cosma e Damiano di Filippo Paladino, 43.
- Palazzo Vescovile: Madonna e Santi di Filippo Paladino, 27-28, 43.
- Rocca di Monte Verdala: erano stati dipinti in essa alcuni affreschi di Filippo Paladino, 25.
- S. Pietro della Valletta: quadro di Filippo Paladino, 43.
- Mannozi Giovanni: vedi Giovanni da S. Giovanni.
- Manta, Castello: affreschi del principio del XV sec., 332.
- Mantegna Andrea: influenza della sua arte su quella del Bramantino, 148.
- Maratta Carlo: nominato, 412. — Prende parte insieme con altri alla decorazione pittorica della Galleria del Palazzo del Quirinale a Roma, 416. — Rapporti della sua arte con quella di Guglielmo Cortese, ivi.
- Marcellino da Saronno: subentra a Andrea da Saronno a collaborare nella modellazione delle arche funerarie Trivulzio in S. Nazzaro a Milano, 410.
- Marco d'Agrate: esegue su disegno di Vincenzo Seregni la parte scultorea del Monumento funerario di Giovanni del Conte in S. Lorenzo di Milano, 397 sgg., 408-409. — Prende parte alla costruzione del secondo gruppo di arche funerarie Trivulzio in S. Nazzaro a Milano, 402 sgg., 409-410.
- Marescalchi Pietro (de): nominato, 160, 163.
- Margaritone: gli è erroneam. attribuito il sepolcro di Gregorio X nel Duomo di Arezzo, 282, 284.
- Marinali Orazio: è suo un bassorilievo con Cristo che reca la Croce nel Kaiser Friedrich Museum ritenuto finora d'arte tedesca, 104.
- Mariotto di Nardo: «Dormitio Virginis» particolare di una predella di una tavola della Galleria dell'Accademia a Firenze, 227.
- Martellini Gaspare: affreschi nella cappella Spinelli in S. Croce, 216 in nota.
- Martini Simone: vedi Simone Martini.
- Martino da Verona: Annunciazione in S. Stefano a Verona, 350.
- Maso Finiguerra: disegno, a lui attribuito, con una Crocifissione nel Gabinetto dei Disegni agli Uffizi, 100.
- Massa Marittima, Fortezza: vi lavora, secondo ricordano i documenti, Agnolo di Ventura, 247.
- Mazzarino, Cappella del Palazzo Branciforte: Transito della Vergine di Filippo Paladino, oggi non più esistente, 46.
- Chiesa del Carmine: Martirio di S. Lorenzo di Filippo Paladino, 45, 46.
- Chiesa dell'Immacolata: L'Immacolata di Filippo Paladino, 45.
- Oratorio contiguo a S. Domenico: Madonna del Rosario di Filippo Paladino, 45. — Affreschi attribuiti allo stesso, ivi.

- Mazzarino, S. Sofia: Madonna e Santi attribuita a Filippo Paladino, 45.
- Epifania del medesimo, *ivi*.
- Mazzola Francesco: vedi Parmigianino.
- Medico Fabio E.: busto del conte Raimondo di Montecuccoli nello Schlossmuseum di Berlino, 96.
- « Meister Franke » : nominato, 332.
- « Meister der unartigen Kinder » : non fu un artista della scuola di Donatello ma di un contemporaneo di Andrea del Sarto, 102.
- Memmi Lippo: vedi Lippo Memmi.
- Memmo di Filippuccio: pittore ricordato in documenti per aver lavorato a S. Gimignano, 384.
- Menabuoni Giusto (de): vedi Giusto de' Menabuoi.
- Merisi Michelangiolo: vedi Caravaggio.
- Messina, Chiesa dei Cappuccini: Stigmate di S. Francesco di Filippo Paladino ora nel Museo Nazionale, 44.
- Chiesa dei Minori Osservanti: « La Vergine del Carmelo » di Filippo Paladino oggi non più esistente, 47.
- Museo Nazionale: Stigmate di S. Francesco di Filippo Paladino, 44.
- Mezzano Superiore, Chiesa della Madonna della Ghionda: Pietà del Bramantino, 156 e in nota.
- Michelangiolo Buonarroti: opere della sua maniera nel Museo Federico di Berlino, 102. — Era ritenuto suo un disegno col ritratto di Andrea Quaratesi, di cui restano varie derivazioni, mentre è opera probabile del Franciabigio, 174 sgg. — Sua amicizia per Andrea di Rinnieri Quaratesi, 176 sgg. — Gli erano erroneam. attribuiti due busti nel Museo Nazionale di Napoli, opera invece di Guglielmo della Porta, 181, 182 in nota. — Consiglia che siano fatti restaurare a Guglielmo Della Porta il gruppo del « Toro Farnese » e l'« Ercole Farnese » ora nel Museo Nazionale di Napoli, 182. — Nominato, 287.
- Michele da Firenze: non sembra essere l'unico autore delle sculture della cappella Pellegrini a Verona, 98.
- Michelino da Besozzo: suoi « tarocchi » nella collez. Visconti di Modrone a Milano, 334.
- Michelozzo: nominato, 120, 122.
- Milano, Archivio Notarile: due disegni l'uno di Vincenzo Seregini per il monumento funerario a Giovanni del Conte in S. Lorenzo a Milano, l'altro di Cristoforo Lombardi per le arche sepolcrali Trivulzio in S. Nazzaro, 397 sgg.
- Biblioteca Trivulzio: codice del principio del XV sec., 333.
- Chiesa del Santo Sepolcro: affresco con la Pietà del Bramantino, 156 in nota.
- Castello Sforzesco: Madonna col Bambino e altri marmi tutti erroneam. ritenuti di un Antonino Perolo che fu invece solo il committente di uno di essi, e da collegarsi invece all'arte del Fusina e di Benedetto Briosco, 394. — Il rilievo n. 596 è invece di altra mano dei precedenti, 394 e

- in nota. — Tomba di Gastone di Foix del Bambaia, 402, a cui collabora Andrea da Saronno, 406. — Zibaldone di Alessandro Pagliarino in cui si conservano due disegni per la cappella sul colle di S. Margherita presso Torino, 406-407.
- Milano, Collegio dei Giureconsulti: costruito da Vincenzo Seregini, 398.
- Collez. Albertini: Madonna di Agostino da Lodi, 150 in nota.
 - Collez. Borromeo: Madonna col Bambino e un devoto probabilmente della stessa mano che scolpì le sculture del gruppo riferito al nome di Antonino Perolo, che non fu scultore ma committente di una di esse, 394 in nota.
 - Collez. privata: la « beffa di Cerere », erroneam. attribuita a Antonio e Vincenzo Campi e opera invece di Adamo Elsheimer, 170 in nota.
 - Collez. Sessa: tre tavolette con storie di S. Colomba di scuola riminese del XIV sec., 93-94.
 - Collez. Visconti di Modrone: Offiziolo di Gian Galeazzo Visconti, 333. — « Tarocchi » di Michelino da Besozzo, 334.
 - Duomo: ricordato, 122. — Progetto per la facciata di Tolomeo Rainaldi, 191. — Disegni dati dallo stesso artista per l'altare della « Madonna dell'Albero », ivi. — Decorazione statuaria, 392. — San Bartolommeo di Marco D'Agrate, 397. — Monumento del cardinale Caracciolo la cui parte statuaria più che al Bambaia sembra doversi riferire al Fusina o a Francesco Briosco, 398 sgg. — Altare della Presentazione, 399.
- Milano, Galleria di Brera: S. Agostino e S. Giovanni di Agostino da Lodi, 150 in nota. — Madonna e due Angioli del Bramantino, 150, 152. — Crocifissione dello stesso, 150, 152, 156. — Adorazione dei Magi di Stefano da Verona, 350.
- Pinacoteca Ambrosiana: Trittico del Bramantino, 150, 152.
 - S. Barnaba: Pietà del Bramantino, 156 in nota. — Grandi tele di Simone Peterzano, 167.
 - S. Fedele: ricordata la chiesa, 98. — Pietà di Simone Peterzano, 167. — Pietra tombale con la figura di un vescovo attribuita al Bambaia e opera invece di Francesco Briosco, 398 in nota.
 - S. Francesco di Paola: chiesa costruita da Marco Bianchi, 92.
 - S. Lorenzo: monumento di Giovanni del Conte di Vincenzo Seregini eseguito per la parte scultorea da Marco d'Agrate, 397 sgg., 407 sgg.
 - S. Maria delle Grazie: affreschi di Giovanni Demio nella cappella Sauli, 158 sgg., già attribuiti a Simone Peterzano, a Carlo da Crema, a un Francesco Vicentino, al Nosadella, 166. — Pala d'altare della stessa Cappella di Giovanni Demio, 163.
 - S. Maria della Passione: disegno per la facciata della chiesa di Tolomeo Rainaldi esistente nella R. Accademia di Belle Arti a Venezia, 189 sgg. — Costruzione della chiesa, e sue vicende,

- 189 sgg. — Sculture di Giuseppe Rusnati sulla facciata, 190, 192 sgg.
- Milano, S. Maria della Rosa: Stucchi di Tolomeo Rainaldi ricordati come esistenti nella chiesa, 191.
- S. Maria della Salute o dei Crociferi: sua costruzione, 90 sgg.
- S. Nazzaro: arche sepolcrali Trivulzio di cui alcune scolpite da Francesco Briosco, 398. — Cappella Trivulzio costruita con i piani del Bramantino, 402, 403, e condotta a termine da Cristoforo Lombardi, 402 sgg., 409-410, con la parte scultorea eseguita da Marco d'Agrate con la collaborazione di Andrea da Saronno, Battista Mulinolti e Matteo Draghi, 402 sgg., 409-410.
- S. Pietro Celestino: chiesa costruita da Marco Bianchi, 92.
- S. Simpliciano: chiostro grande di Vincenzo Seregni, 398.
- Teatro ducale: costruito da Carlo Federigo Pietrasanta fu distrutto da un incendio, 90-91.
- (dintorni), Abbazia di Chiaravalle: vedi Chiaravalle.
- Militello Val di Noto, S. Francesco: San Carlo Borromeo di Filippo Paladino, 45. — San Francesco in estasi del medesimo, ivi. — Madonna e Santi del medesimo, 46.
- Mineo, chiesa dei Cappuccini: Deposizione di Filippo Paladino, 45.
- Chiesa degli Osservanti: S. Antonio eremita attribuito a Filippo Paladino, 45.
- S. Francesco: Estasi di S. Fran-
- cesco attribuito a Filippo Paladino, 45.
- Mino da Fiesole: influenza della sua arte sullo scultore dei tabernacoli della Chiesa parrocchiale di Pest, 65 sgg. — Sono di un suo seguace un tabernacolo e una sedia sacerdotale nella chiesa di Nyirbátor, 76 in nota. — Sue opere nel Museo di Berlino, 99.
- Miretto Niccolò: vedi Niccolò Miretto.
- Modena, Galleria Estense: Madonna con S. Sebastiano di Agostino da Lodi, 150 in nota. — Busto di Francesco D'Este del Bernini, 186.
- Monaco, Collezione. Boehler: Madonna del Pontormo, 28.
- Collezione. Berolzheimer: Pietà, copia antica di un originale perduto del Bramantino, 150, 154 sgg.
- Vendita Kaulbach: Presentazione al Tempio di Andrea di Bartolo, 306.
- Monreale, Monastero dei Benedettini: Martirio di S. Placido e compagni attribuito a Filippo Paladino, 46.
- Monsù Montagna: pittore olandese con cui studiò Giacomo Cortese, 412.
- Montagna: vedi Monsù Montagna.
- Montalcino, Cappella delle Carceri: altare di Bartolo di Fredi, ora nella Galleria dell'Accademia a Siena, 308, 309.
- Monte Oliveto Maggiore, Abbazia: è aggregato all'ordine dipendente da questo Monastero il Convento di S. Miniato al Monte a Firenze, 330.
- Monteporzio, Duomo: grande pala

- d'altare con la Vergine e Santi di Guglielmo Cortese, 416.
- Moretto (Alessandro Buonvicino): influenza della sua arte su quella di Simone Peterzano, 173.
- Mulinolti Battista: collabora con Marco d'Agrate a modellare le arche Trivulzio in S. Nazzaro a Milano, 406, 409-410.
- Münden, Chiesa dell'Aegidien: pannelli di altare del XV sec. ora nel Museo di Hannover, 338, 339, 347.
- Muziano Girolamo: gli era erroneam. attribuito un quadro di Filippo Paladino, 43-44. — Nominato, 158. — Rapporti della sua arte con quella di Giovanni Demio, 160, 173.
- Nanni di Banco: gli erano erroneam. attribuite alcune sculture nel Museo Federigo di Berlino, opere invece della fine del XIV sec., 96.
- Nanni di Bartolo: nominato, 98.
- Napoli, Chiesa di Monteoliveto: altare di Benedetto da Maiano, 68 in nota. — Sepolcro di Maria d'Aragona di Antonio Rossellino e Benedetto da Maiano, 68 in nota.
- Museo Nazionale: due busti di Paolo III Farnese di Guglielmo Della Porta, 181-182. — Altro busto pure di Paolo III dello stesso scultore ora passato nel Museo di S. Martino, 181-182. — Ritratto di Paolo III di Tiziano, 181. — Gruppo del « Toro Farnese » restaurato da Guglielmo Della Porta, 182. — Due busti di Ranuccio II Farnese, già ritenuti il gran principe Ferdinando e Giangastone de' Medici, erroneam. attribuiti al Bernini e opere probabili di Antonio Raggi, ora nella Reggia di Caserta, 182 sgg. — « Ercole Farnese », 182.
- Napoli, Museo di S. Martino: busto di Paolo III Farnese già nel Museo Nazionale, opera di Guglielmo Della Porta, 181-182.
- Palazzo Reale: ritratto di Ranuccio II di Giacomo Denys, 186.
- Palazzo reale di Capodimonte: busto di Paolo III di Guglielmo Della Porta ora nel Museo di S. Martino, 182.
- Pinacoteca: pala con S. Lodovico di Simone Martini, 311.
- S. Chiara: tomba di Carlo di Calabria di Tino di Camaino, 266, 267.
- S. Lorenzo: Pala di S. Lodovico di Simone Martini ora nella Pinacoteca, 311.
- Nelli Pietro: polittico suo e di Tommaso del Mazza nella Collegiata dell'Impruneta, 219-220, 224, 226, 236.
- Neri di Fioravante: gli è attribuita la costruzione della Chiesa di S. Trinita a Firenze, 22.
- Neustift, Monastero: miniature fatte per il Monastero e ora al Ferdinandeum di Innsbruck e all'Istituto Städel di Francoforte sul Meno, 350.
- Niccola Pisano: gli è attribuita la costruzione della prima chiesa gotica di S. Trinita a Firenze, della quale nulla rimase nella ricostruzione trecentesca, 3, 4, 8, 12 in nota, 21 e in nota. — Pulpito di Siena, 243-244.
- Niccolò di Bonaccorso: la Presen-

- tazione della Vergine al Tempio agli Uffizi, 306, 312. — Lo Sposalizio della Vergine nella Galleria Nazionale di Londra, 308.
- Niccolò Miretto: affreschi nel Palazzo della Ragione a Padova, 346.
- Niccolò di Segna: gli erano erroneam. attribuiti gli affreschi nella stanza della Torre nel Palazzo del Podestà a San Gimignano, che sono invece piuttosto nella corrente del Lorenzetti, 380 in nota.
- Nieder-Wildungen: vedi Wildungen.
- Nikolaus: vedi Frater Nikolaus.
- Nonantola, Abbazia: affinità di alcuni elementi della chiesa sotterranea con la chiesa primitiva di S. Niccolò a Firenze, 327-328.
- Nosadella (Francesco Bezzi): gli erano erroneamente attribuiti gli affreschi della cappella Sauli in S. Maria delle Grazie, opera invece di Giovanni Demio, 166.
- Nuova York, Collez. Blumenthal: Madonna di Benedetto da Maiano, 68 in nota.
- Collez. Duveen: predella della scuola di Agnolo Gaddi, 224.
- Collez. Goldmann: Madonna col Bambino di Giotto, 232.
- Collez. Pratt: Madonna col Bambino, S. Giovannino e angoli del Pesellino, già nella raccolta Hainauer di Berlino, 138 sgg.
- Collez. Straus: bassorilievo col ritratto di Dario di Andrea del Verrocchio, 101-102.
- Libreria Morgan: Madonna della bottega di Donatello, 98.
- Metropolitan Museum: S. Sebastiano della maniera di Francesco di Giorgio, 100.
- Nyirbàtor, Chiesa parrocchiale: vari monumenti del rinascimento fiorentino, 76 in nota.
- Nyitra, Chiesa episcopale: tabernacoli barocchi di imitazione di quelli fiorentini del rinascimento, 67 in nota.
- Orcagna Andrea: Annunciazione della sua scuola in S. Spirito a Prato, 235. — Altra simile in Ognissanti a Firenze, ivi. — Scomparto di predella della sua scuola con la Natività della Vergine nell'Ashmolean Museum di Oxford, 220, 223, 240. — Altro scomparto della stessa predella con la Presentazione del Bambino al tempio già nella collez. Moll di Vienna, 226. — Adorazione dei Magi della sua maniera particolare di predella all'Accademia di Firenze, 240-241.
- Orvieto, Duomo: rilievi della facciata ritenuti di Lorenzo Maitani, 242. — Sono erroneam. attribuite dal Vasari a Agostino di Giovanni e Agnolo di Ventura alcune sculture sulla facciata, 275, 286. — Affresco di Ugolino di prete Ilario con lo Sposalizio della Vergine, 308.
- Museo dell'Opera del Duomo: disegno di pulpito erroneam. attribuito a Agostino di Giovanni e Agnolo di Ventura, 285.
- Ottoni Lorenzo: nominato, 188.
- Oxford, Ashmolean Museum: scomparto di predella con la Natività della Vergine di scuola Orcagnesca, 220, 223, 240.
- Pacchiarotto Giacomo: potrebbe

- forse essere suo il busto di S. Caterina nel Museo Federigo di Berlino, 100. — Visitazione nella Galleria dell'Accademia a Siena, 309, 312, 313.
- Padova, Cappella degli Scovegni: affreschi di Giotto, 218 sgg.
- Eremitani: affresco con l'Annunciazione di Altichiero, 338.
- Oratorio di S. Giorgio: affreschi di Altichiero, 333, 334. — S. Caterina di Avanzo, 340.
- Palazzo della Ragione: affreschi di Niccolò Miretto, 346.
- S. Maria in Vanzo: Adorazione dei Pastori e Adorazione dei Magi, due pale di Giovanni Demio, 158, 160.
- Santo: Cappella di S. Felice con affreschi di Altichiero, 333, 336, 338, 346.
- Pagliarino Alessandro: suoi disegni della cappella sul colle di S. Margherita presso Torino conservati nel suo zibaldone al Castello Sforzesco, 406-407.
- Paladini Arcangiola: pittrice ricamatrice e poetessa figlia del pistoiese Filippo, 26.
- Paladini Filippo: pittore pistoiese, operante a Pisa e Livorno, è confuso col fiorentino Filippo Paladino, 26.
- Paladino Filippo: Sua arte e sue opere, 23 sgg.
- Palermo, Casa Coluccio: Negazione di S. Pietro di Filippo Paladino, 46.
- Casa Linguaglossa: l'Annunciazione attrib. a Filippo Paladino, 44.
- Chiesa dell'Olivella: la Vergine e Santi di Filippo Paladino, 44.
- Martirio di S. Ignazio del medesimo, 46.
- Palermo, Convento dei Frati Minori Riformati: S. Antonio da Padova assolve un penitente di Filippo Paladino, ora nel Museo Nazionale, 45.
- Convento di S. Domenico: Estasi di S. Domenico di Filippo Paladino, 46.
- Museo Nazionale: l'Arcangiolo Michele di Filippo Paladino, 34, 43. — S. Andrea di Filippo Paladino, 43. — S. Antonio da Padova assolve un penitente di Filippo Paladino, 45. — S. Margherita attrib. al medesimo, ivi. — Ritratto di un frate leggente attrib. al medesimo, ivi.
- Palazzo Chiaramonte detto lo Steri: soffitto dipinto nel 1377-80 con scene simboliche, 390 in nota.
- S. Cita dei Predicatori: la Beata Agnese di Montepulciano e scene della sua vita di Filippo Paladino, 44. — Visione di S. Caterina da Siena del medesimo, 45.
- S. Giorgio dei Genovesi: S. Luca in atto di dipingere la Madonna di Filippo Paladino, 34, 43.
- S. Oliva dei Minimi: S. Andrea di Filippo Paladino, ora nel Museo Nazionale, 43.
- S. Olivia dei Paolotti: l'Arcangiolo Michele di Filippo Paladino, ora nel Museo Nazionale, 34, 43.
- S. Sebastiano: Martirio di S. Stefano di Filippo Paladino oggi non più esistente, 46.

- Palermo, Lo Steri: Vedi Palermo, Palazzo Chiaramonte.
- (dintorni), Chiesa di S. Martino alle Scale: S. Giovanni che predica alle turbe attribuito a Filippo Paladino, 46. — S. Martino che divide il mantello attribuito al medesimo, ivi. ...
- Palladio Andrea: sue lodi di Giovanni Demio, che decorò con affreschi la Villa Thiene a Quinto da lui costruita, 162-163. — Palazzo Thiene a Vicenza, 163 in nota. — È erroneam. detto del suo stile il chiostro grande del convento di Cristo a Tomar, 355, 356, 359 sgg. — Costruisce la Basilica di Vicenza, sotto l'influenza dell'arte del Serlio, 358, 363.
- Palma il giovane: vedi Iacopo Palma il giovane.
- Panshanger, Colleg. Desborough: due storie di Giuseppe ebreo, del Pontormo, 36.
- Paolo Veronese: disegno del « Paradiso » nel Museo di Lilla, 77.
- Parigi, Biblioteca Nazionale: manoscritto lat. Nouv. Acq. 1673 di scuola lombarda del principio del XV sec., 333, 337.
- Collezz. del Conte d'Haussonville: ritratto del Voltaire ora nella Pinacoteca Vaticana, 375.
- Collezz. Edmondo Rothschild: Codice lombardo del principio del XV sec., 333.
- Louvre: frammenti di angeli cantanti di maniera ghibertina, 97. — Busto cosiddetto d'Isotta giustamente attribuito a Desiderio da Settignano, 99. — La Natività di Cristo di Don Diamante, 134. — Tavola con la Madonna e quattro Santi già attribuita a Filippo Lippi e al « compagno del Pesellino » e opera invece dello stesso Pesellino, 136 sgg. — Pala d'altare con le stigmate di S. Francesco di Giotto già in S. Francesco di Pisa, 222. — Tondo con l'Annunciazione dell'Amadeo, 394.
- Parigi, Louvre, Gabinetto Disegni e stampe; schizzo del « Paradiso » del Tintoretto, 77. — Disegno con il ritratto di Andrea Quaresmi probabilmente copia da Carlo Dolce, 174 sgg. — Disegno col ritratto di un giovane uomo del Franciabigio, 175.
- Museo Jacquemart André: due angeli frammento di una Resurrezione di scuola riminese del XIV sec., 94.
- Parma, Duomo; ricordato, 122. — Affresco attribuito a Bartolomeo de' Grossi, 336.
- Galleria: « Dormitio Virginis » di Niccolò Gerini, 226-227.
- Raccolta Comunale: ritratto di Ranuccio II Farnese di Francesco Denys, 371.
- S. Giovanni Evangelista: cupola del Correggio, 89.
- S. Maria della Steccata: monumento di Sforzino Sforza di Gianfrancesco d'Agrate, 406.
- Parmigianino: rapporti della sua arte con quella di Filippo Paladino, 23, 24 in nota, 40, 42. — Rapporti della sua arte con quella del Correggio, del Rosso e del Pontormo, 40 e in nota, 42 e in nota. — San Rocco in S. Petronio a Bologna, 42 in nota. — Rapporti della sua arte con quella di Gualtierio

- Padovano, 162. — Nominato, 163.
- Passignano Domenico: rapporti della sua arte con quella di Filippo Paladino, 40.
- Pavia, S. Pietro in Ciel d'Oro: arca di S. Agostino erroneam. attribuita dal Vasari a Agostino di Giovanni e Agnolo di Ventura, 286.
- Via Garibaldi: anconella marmorea murata, probabilmente della stessa mano che scolpì le sculture del gruppo riferito al nome di Antonino Perolo, che non fu scultore ma committente di una di esse, 394 in nota.
- (dintorni), Certosa: ricordata, 122.
- Pécs: vedi Cinquechiese.
- Pellio di Sotto, Chiesa parrocchiale: scultura lignea attribuita al Ferrata e opera invece di artista provinciale, 104.
- Perino da Vinci: gli è attribuita una Crocifissione derivata da un disegno di Michelangiolo nel Museo Federigo di Berlino, 102.
- Peroli: artisti cremaschi operanti a Genova e in Spagna, 394.
- Perolli: vedi Peroli.
- Perolo Antonino: sono erroneam. riferiti al suo nome alcuni piccoli rilievi marmorei nell'ambito dell'arte del Fusina e di Benedetto Briosco esistenti nel Castello Sforzesco a Milano, mentre il Perolo non fu artista ma committente di un'anconetta marmorea, 392-394.
- Peruzzi Baldassarre: fu maestro del Machuca e del Serlio, 358. — Riflessi della sua arte, attraverso quella del Serlio, nel chiostro grande del Convento di Cristo a Tomar, 363.
- Pescia, S. Francesco: affresco con la Natività della Vergine attribuito a Bicci di Lorenzo, 223 e in nota.
- Pesellino: sua arte e sue opere, 123 sgg.
- Pesello: notizie della sua attività di pittore, 123 sgg. — Nominato varie volte in documenti, 141 sgg.
- Pest, Chiesa parrocchiale: monumenti del rinascimento fiorentino ivi esistenti, 60 sgg.
- Peterzano Simone: influenza della sua arte e delle sue opere sull'arte di Michelangiolo da Caravaggio, 166 sgg. — Gli erano attribuiti gli affreschi della cappella Sauli in S. Maria delle Grazie opera invece di Giovanni Demio, 166.
- Piazza Armerina, Chiesa della Catena: « Madonna della Catena » di Filippo Paladino, 46.
- Duomo: Assunzione della Vergine di Filippo Paladino, 46. — Martirio di S. Agata del medesimo erroneam. attribuito al Ligozzi, 40, 46.
- Piccinni Nicola: nominato, 417.
- Pichi Maïro: quadro con S. Quintilio nella Pinacoteca di Borgo S. Sepolcro rifatto dal Pontormo, 42 in nota.
- Pichler Giovanni: fu maestro dell'incisore di gemme Francesco Antonio Berini, 417.
- Piero di Antonio: battiloro, nominato in un documento, 146.
- Piero di Lorenzo di Pratese: fu compagno del Pesellino nell'esercizio di una bottega di dipinto-

- re, 126, 138, 145. — Sua lite con gli eredi del Pesellino per ottenere parte dei pagamenti per la tavola con la Trinità eseguita per l'Oratorio della Trinità di Pistoia, 129 sgg., 145-146. — Non collaborò a tale opera, ma pretese il pagamento solo in base alla compagnia di esercizio fatta col Pesellino, *ivi*. — Gli fu erroneam. attribuito il quadro con la Natività al Louvre, opera invece di Don Diamante, 136. — Fu fiorentino e non pratese, *ivi*.
- Piero di Miniato: tavola con la Pentecoste in S. Martino a Sesto Fiorentino, 227.
- Pietrapertosa, Duomo: Assunzione della Vergine di Filippo Paladino, 45.
- S. Maria di Gesù: l'Immacolata di Filippo Paladino, 45.
- Pietrasanta Carlo Federigo: sua attività e sue opere, 89 sgg.
- Pietro: orafo, esegue lavori per la cappella dei Novizi in S. Trinità di Firenze, 17.
- Pietro da Cortona: influenza della sua arte sul Volterrano, 84 sgg. — Suoi affreschi a Palazzo Pitti, 87. — Sua costruzione della chiesa di S. Maria in Via Lata a Roma, 192. — Nominato, 412. — Loda un affresco di Giacomo Cortese che era da lui ammirato come pittore, 412, 417. — È maestro di Guglielmo Cortese, 415, 416. — Prende parte, dirigendola, alla decorazione pittorica della Galleria del Palazzo del Quirinale a Roma, 416.
- Pietroburgo: vedi Leningrado.
- Pietrogrado: vedi Leningrado.
- Pievebelvicino, Villa Tosagrillo: affreschi nella cappella di Giovanni Dioneo, oggi non più esistenti, 163 in nota.
- Piombo (del) Sebastiano: Vedi Sebastiano del Piombo.
- Pisa, Camposanto: lunetta in mosaico eseguita da Giovanni Demio e Vincenzo Bianchini, oggi non più esistente, 159. — Tomba di Enrico VII di Tino di Camaino, 266. — Affreschi trecenteschi con iscrizioni in volgare, 390 in nota.
- Chiesa dei Cavalieri: intagli del soffitto eseguiti dal pistoiese Filippo Paladino, 26.
- Palazzo dell'Orologio: affreschi della facciata in parte eseguiti dal pistoiese Filippo Paladini, 26.
- S. Francesco: pala d'altare con le stigmate di S. Francesco di Giotto, ora al Louvre, 222.
- Pistoia, Duomo: Tomba di Cino da Pistoia già erroneam. assegnata a Cellino di Nese e opera invece di Agostino di Giovanni, 278 sgg. — Frammenti dell'Arca di S. Atto attribuiti a Agostino di Giovanni e Agnolo di Ventura ma invece opera di altro artista senese, 280-281. — Ricordo marmoreo del vescovo Ricciardi attribuito a Giovanni di Agostino, 280-281.
- Oratorio della Trinità: tavola del Pesellino con la Trinità e Santi ora nella Galleria Nazionale di Londra, 126 sgg.
- S. Francesco: Sposalizio della Vergine, affresco di scuola pi-

- stoiese del principio del XV sec., 224.
- Poggini Domenico: gli è giustamente attribuita una testa muliebre nel Museo Federigo di Berlino, 103.
- Pollaiuolo Antonio: è suo il cosiddetto busto del Machiavelli al Bargello di cui esiste una replica in stucco a Berlino, 100.
- Pontorme, S. Martino: Madonna di maniera ghibertesa, 97.
- Pontormo Iacopo: rapporti della sua arte con quella di Filippo Paladino, 24 in nota, 28, 34, 36, 42, 43. — Sua Madonna nella Collezione Böhler a Monaco, 28. — Storie di Giuseppe Ebreo nella Galleria Nazionale di Londra e nella Collezione Desborough a Panshanger, 36. — Rapporti della sua arte con quella del Parmigianino, 40 e in nota, 42 e in nota. — Quadro nella Pinacoteca di Borgo S. Sepolcro iniziato da Mario Pichi ma rifatto dal Pontormo, 42 in nota. — Nominato, 103.
- Poppi, Castello: affresco: con la Presentazione del Bambino al Tempio di un seguace di Taddeo Gaddi, 225-226, 230. — « Dormitio Virginis » dello stesso maestro, 226.
- Porciano, S. Lorenzo: Annunciazione parte di polittico di Bicci di Lorenzo, 235.
- Pordenone Giovanni Antonio (da): nominato, 163.
- Portalegre: portale sotto l'influenza dell'arte italiana, 358.
- Portigiani Pagno: rilievo sulla porta della cappella dei Pazzi in S. Croce, 68.
- Poussin Niccolò: nominato, 412.
- Prato, Duomo: affreschi di Filippo Lippi nel Coro, 133. — La Natività della Vergine affresco di Agnolo Gaddi nella cappella del Sacro Cingolo, 220, 223, 240. — Lo Sposalizio della Vergine pure di Agnolo Gaddi nella medesima cappella, 224. — L'Annunciazione sempre di Agnolo nella stessa cappella, 235.
- S. Agostino: costruzione della chiesa, 105 sgg.
- S. Margherita: tavola con la Natività dipinta da Don Diamante e ora nel Louvre, 134.
- S. Spirito: Annunciazione di scuola orcasnesca, 235.
- (dintorni), Figline; vedi Figline.
- Quadrio Giovan Battista: architetto che lavora insieme con Carlo Federigo Pietrasanta, 90.
- Quadrio Girolamo: ingegnere collegiato di Milano, 90.
- Quaratesi Andrea: vari disegni col suo ritratto derivati da un originale che si credeva di Michelangiolo e invece probabilmente opera del Franciabigio, 174 sgg.
- Quercia Iacopo (della): vedi Iacopo della Quercia.
- Quinto Vicentino, Villa Thiene: affreschi di Giovanni Demio, 163.
- Raffaello da Montelupo: era fatto ipoteticamente il suo nome per un ritratto di Paolo III nel Museo di S. Martino di Napoli opera invece di Guglielmo Della Porta, 182.
- Raffaello Sanzio: nominato, 412.

- Raggi Antonio: sono probabilmente suoi due busti di Ranuccio II, già nel Museo Nazionale di Napoli e ora nella Reggia di Caserta, 188. — Busto di Marzio Ginnetti in S. Andrea della Valle a Roma, *ivi*.
- Rainaldi Adriano: nominato, 190.
- Rainaldi Carlo: nominato, 190. — Suo progetto per la costruzione della chiesa di S. Maria in Campitelli a Roma, 194-195.
- Rainaldi Domizio: lavora col padre e col fratello Giovannino in Lombardia e specialmente in Valtellina, 190-191.
- Rainaldi Giovannino: lavora col padre e col fratello Domizio in Lombardia e specialmente in Valtellina, 190-191.
- Rainaldi Tolomeo: suo disegno per la facciata di S. Maria della Passione a Milano, 189 sgg. — Altri suoi lavori, 191.
- Ramo di Paganello: suo viaggio in Francia, 242, 244.
- Ranaldo: pittore ricordato in documenti per aver lavorato a S. Gimignano, 384. — Dipinge sulla facciata della Pieve di S. Gimignano un affresco con un malfattore condannato presso il Rettore che lo aveva giudicato, 391 in nota.
- Reni Guido: nominato, 412, 414.
- Richini Francesco Maria: nominato, 90.
- Rinaldi: vedi Rainaldi.
- Riofreddo, Oratorio dell'Annunciatà: affresco con l'Annunciazione di circa il 1422, 338.
- Robbia: vedi Della Robbia.
- Robusti Iacopo: vedi Tintoretto.
- Roccatagliata Niccolò: sono suoi un « Ecce Homo » e una Madonna nel Museo Federigo di Berlino già ritenuti di Iacopo Sansovino, 103.
- Roma, Basilica di Massenzio: ricordata, 112.
- Biblioteca Casanatense: codice lombardo del principio del XV sec., 333.
- Collegio Romano, Oratorio della Congregazione Prima Primaria: vedi Roma, Oratorio della Congregazione Prima Primaria.
- Collez. del Cardinale Barberini: esisteva nel XVII secolo in tale collezione una Pietà del Bramantino proveniente dalla Abbazia di Chiaravalle e oggi non più esistente, 154 sgg.
- Collez. Campana: tavola attribuita a Filippo Lippi e opera invece del Pesellino, ora nel Museo del Louvre, 136.
- Convento dei SS. Quattro: Gesù in casa di Marta e Maddalena, quadro di Guglielmo Cortese già in S. Marta delle agostiniane al Collegio Romano, 416.
- Galleria Colonna: Madonna di Stefano da Verona, 347, 348, 350.
- Galleria Doria: Natività e Spasmo della Vergine di Giovanni di Paolo, 304, 308, 310.
- Oratorio della Congregazione Prima Primaria: decorazione pittorica di Giacomo Cortese, 415.
- Palazzo Barberini, affreschi di Pietro da Cortona, 87.
- Palazzo Farnese: varie opere d'arte ora nei Musei di Napoli, 182 e in nota, 184 in nota.

- Roma, Palazzo del Quirinale: decorazione pittorica della galleria eseguita da Guglielmo Cortese, Ciro Ferri, Lazzaro Baldi, Carlo Cesi, Carlo Maratta, sotto la direzione di Pietro da Cortona, 416.
- Piazza di Spagna, Casa al n. 31: vicende di questa casa che fu in origine dei pittori Cortese, 417-418.
- S. Andrea della Valle: busto di Marzio Ginnetti di Antonio Raggi, 188.
- S. Carlo alle Quattro Fontane: chiesa costruita dal Borromini, 92.
- S. Croce in Gerusalemme: Pietà del Bramantino già nell'Abbazia di Chiaravalle e oggi non più esistente, 154 sgg. — Moltiplicazione dei pani e dei pesci di Giacomo Cortese, 412, 414.
- S. Giovanni in Laterano: affresco con S. Ilario e la Trinità di Guglielmo Cortese, 416.
- S. Ignazio: vedi Roma, Oratorio della Congregazione Prima Primaria.
- S. Marco a Palazzo Venezia: pitture della cappella del Sacramento, dell'abside e della navata centrale di Guglielmo Cortese, 415-416.
- S. Maria in Campitelli: progetto e costruzione della chiesa da parte di Carlo Rainaldi, 194-195.
- S. Maria in Via Lata: costruzione della chiesa per opera di Pietro da Cortona, 192.
- S. Maria sopra Minerva: libreria dei Domenicani eseguita da Antonio Maria Borioni su disegno di Domenico Fontana, 417.
- Roma, S. Marta delle agostiniane al Collegio Romano: era in questa chiesa un quadro di Guglielmo Cortese ora nel monastero delle agostiniane dei SS. Quattro, 416.
- S. Martina: affreschi nella cripta di Guglielmo Cortese, 415.
- S. Pietro: S. Andrea del Dumesnoy, 104. — Monumento sepolcrale di Paolo III Farnese di Guglielmo Della Porta, 182.
- S. Prassede: pitture di Guglielmo Cortese nella cappella Cesi, 416.
- S. Saba: Pietà del Bramantino, già nell'Abbazia di Chiaravalle e oggi non più esistente, 154 sgg.
- Romanino Girolamo: influenza della sua arte su quella di Simone Peterzano, 173.
- Rondinelli Niccolò: nominato, 140.
- Rosselli Domenico: è probabilmente opera sua il bassorilievo con Tobia e l'Ascensione nel Museo Federigo di Berlino, 99. — Non è probabilmente sua la Madonna in marmo del Bargello con tutti i relativi stucchi, 99.
- Rosselli Matteo: fu maestro del Volterrano, 84, 87.
- Rossellino Antonio: supposto bozzetto nel Kaiser Friedrich Museum per il tondo del Bargello, sulla cui autenticità vi sono dubbi, 96. — Opere attribuite a lui e alla sua scuola nel Museo Federigo di Berlino, 99. — Nominato, 141.
- Rosso fiorentino: nominato, 36. — Rapporti della sua arte con quella del Parmigianino, 40 e in nota.
- Rotterdam, Collezz. Koenigs: disegno del Franciabigio con il ri-

- tratto di Andrea Quaratesi ora nel Museo Boymans, 174 sgg.
- Rotterdam, Museo Boymans: Disegnò della raccolta Koenigs del Franciabigio rappresentante il ritratto di Andrea Quaratesi, 174 sgg.
- Rubens Pietro Paolo: nominato, 412.
- Rùggeri Anton Maria: nominato, 90.
- Runkelstein, Castello: affreschi profani del principio del XV sec., 332.
- Rusnati Giuseppe: sculture sulla facciata di S. Maria della Passione a Milano, 190, 192 sgg. — Non è suo ma di Tolomeo Rainaldi il disegno della facciata, 192, che fu da lui modificato, 190, 192 sgg.
- Rustichini Sozo: è il costruttore della Cattedrale di Grosseto, 52, 57 sgg.
- Salisburgo, Biblioteca degli Studi: foglio con disegni di Iacopo Palma il giovane per il «Paradiso», 83.
- San Gimignano, Collegiata: altare di S. Fina di Benedetto da Maiano, 69 in nota. — Affresco con l'Annunciazione del Barna, 233 sgg. — Consegna del prezzo a Giuda altro affresco del Barna, 234. — Affreschi del Barna, 382 in nota. — Era dipinto sulla facciata un affresco di Rinaldo da Siena rappresentante un malfattore condannato presso il Rettore che lo aveva giudicato, 391 in nota.
- Palazzo del Podestà: affreschi di scuola senese del XIV secolo nella stanza della Torre, 379 sgg. — Maestà di Lippo Memmi e affreschi degli ultimi anni del XIII sec. nella sala del Consiglio o di Dante, 380, 382, 386, 388 in nota, 391.
- San Gimignano, S. Agostino: altare di S. Bartolo di Benedetto da Maiano, 68 in nota. — Quattro formelle con Santi a bassorilievo opera di un maestro sotto l'influenza di Agostino di Giovanni e Agnolo di Ventura, 258. — La Natività della Vergine di Bartolo di Fredi, 304, 305, 380 in nota. — Affreschi con la Natività e la Morte della Vergine di Bartolo di Fredi, 380 in nota.
- San Leonardo al Lago, Chiesa: Presentazione al Tempio e Sposalizio della Vergine, affreschi lorenzettiani, 305, 308, 310, 313.
- Sano di Pietro: la Presentazione al Tempio e lo Sposalizio della Vergine nella Pinacoteca Vaticana, 305-306, 308, 310, 313. — Pala nella Collegiata di S. Quirico d'Orcia, 308, 310. — La Visitazione nel Museo Lindenau a Altenburg, 309, 313.
- San Quirico d'Orcia, Collegiata: Pala di Sano di Pietro, 308, 310.
- San Sepolcro: vedi Borgo S. Sepolcro.
- Sanseverino: vedi Lorenzo e Iacopo da Sanseverino.
- Sansovino Andrea: rapporti della sua arte con quella della tarda bottega dei Della Robbia, 101. — Ricordano la sua maniera un marmo con la S. Famiglia nella chiesa di S. Agata a Firenze, di cui esiste una replica in stucco nel Museo Federigo di Berlino

- e i due bassorilievi laterali della Santa Casa a Loreto, 103. — Non è probabilm. suo il busto di Teodolinda Cibo nel Museo Federigo a Berlino, ivi. — È probabilm. di un seguace di Baccio da Montelupo una statuetta di S. Sebastiano a lui attribuita nello stesso Museo, ivi. — Non è suo un S. Sebastiano nel Duomo di Como, ivi.
- Sansovino Iacopo: rapporti della sua arte con quella dell'Ammannati, 102-103. — Gli era attribuita ipoteticamente una Santa in terracotta nello Schossmuseum di Berlino, opera invece che si avvicina alla maniera lombarda derivata dal Bambaia, 103. — Gli erano attribuiti una Madonna e un « Ecce Homo » nel Friedrich Museum di Berlino opere invece del Roccatagliata, ivi. — Sue opere nello stesso Museo, ivi. — Lontana influenza della sua arte su quella di Vincenzo Seregni nel monumento funerario di Giovanni del Conte in S. Lorenzo di Milano, 400.
- Sant'Eusanio Forconese, chiesa di S. Eusanio: affinità di alcuni elementi della chiesa sotterranea con la chiesa primitiva di S. Niccolò, 328.
- Sant'Orso, Chiesa parrocchiale: tela di Giovanni Demio oggi a S. Lorenzo a Vicenza, 160.
- Sarzana, S. Francesco: tomba del vescovo Malaspina erroneam. attribuita a Agostino di Giovanni e Agnolo di Ventura e opera forse di artista settentrionale influenzata da Giovanni di Balduccio, 285.
- Sassetta (Stefano di Giovanni): Natività della Vergine nella collegiata di Asciano, 304. — Presentazione al tempio, Sposalizio della Vergine e Visitazione nella Pinacoteca Vaticana, della sua scuola, 306, 308, 309, 310.
- Savoldo Gian Girolamo: influenza della sua arte su quella di Simone Peterzano, 173.
- Scarperia, Prepositura dei SS. Iacopo e Filippo: Madonna di Benedetto da Maiano, 68 in nota.
- Schedoni Bartolommeo: nominato, 36.
- Schio, Duomo Nuovo: sono di Gualtiero Padovano e non di Giovanni Demio due tele, conservate in canonica, con i martirii di S. Pietro e S. Paolo, già decoranti probabilmente l'organo del Duomo Vecchio, 162.
- Duomo Vecchio: due grandi tele con il martirio di S. Pietro e quello di S. Paolo già attribuite a Giovanni Demio e opera invece di Gualtiero Padovano, già decoranti l'organo e ora nella Canonica del Duomo Nuovo, 162.
- Schio, Palazzo Comunale: medaglione con il ritratto di Gualtiero padovano dello scultore Boni, 162 in nota.
- Schor Cristoforo: architetto, pittore e decoratore come il padre, abito nella casa già dei Cortese in Piazza di Spagna a Roma, 417.
- Schor Gian Paolo: nominato, 417.
- Schwerin, Museo: « Tempziner Altar » del XV sec., 332.
- Scicli, Chiesa dei Cappuccini: Il Calvario di Filippo Paladino, 45.
- Sebastiano del Piombo: gli era er-

roneamente attribuito un dipinto di Filippo Paladino, 43.

Segna di Bonaventura: gli erano erroneam. attribuiti gli affreschi nella stanza della Torre nel Palazzo del Podestà a S. Gimignano, che sono invece piuttosto nella corrente dei Lorenzetti, 380 in nota.

Semitecolo: nominato, 333.

Seregni Vincenzo: monumento di Giovanni del Conte in S. Lorenzo di Milano eseguito poi per la parte scultorea su suo disegno da Marco d'Agrate, 397 sgg., 407 sgg.

Serlio Sebastiano: scolaro del Peruzzi, 358. — Influenza della sua arte su quella del Palladio nella costruzione della Basilica a Vicenza, ivi e 363. — Influenza del suo trattato e della sua arte su artisti e costruzioni iberiche fra cui quella del chiostro grande del Convento di Cristo a Tomar, 358, 362, 363.

Sesto Fiorentino, S. Martino: Pentecoste di Piero di Miniato, 227.

Siena, Duomo: influenza dei suoi elementi architettonici e decorativi sulla costruzione del Duomo di Grosseto, 51, 55, 59. — Pulpito di Niccola Pisano, in cui fra gli altri aiuti ha lavorato il figlio Giovanni, 243-244. — Facciata di Giovanni Pisano, 244. — Affreschi di scuola senese del principio del XV sec. con la Natività, la Presentazione al Tempio, lo Sposalizio della Vergine, la Visitazione, 304, 306, 308, 309, 310, 313.

— Duomo Nuovo: non presero par-

te ai lavori Agostino di Giovanni e Agnolo di Ventura, 286.

Siena, Galleria dell'Accademia: Natività della Vergine in una predella di Bartolo di Fredi, 304, 305. — La Presentazione della Vergine al Tempio di Giovanni di Paolo, 305. — Altare di Montalcino di Bartolo di Fredi, 308, 309. — La Visitazione del Pacchiarotto, 309, 312, 313.

— Museo dell'Opera del Duomo: la Natività di Pietro Lorenzetti, 305, 312, 313.

— Oratorio di S. Bernardino: sculture di Giovanni di Agostino sul portale, 51 in nota. — La Visitazione del Sodoma, 309.

— Ospedale della Scala: quattro affreschi di Ambrogio e Pietro Lorenzetti oggi scomparsi, 215, 304 sgg.

— Palazzo Comunale: è dal Vasari attribuita la costruzione della sala del Consiglio Maggiore a Agostino di Giovanni e Agnolo di Ventura, 286. — Affreschi di Ambrogio Lorenzetti nella Sala della Pace, 313. — La Maestà di Simone Martini, 390 in nota.

— Residenza dei Nove verso via Malborghetto: vedi Siena, Palazzo dei Nove in Malborghetto. —

— Palazzo Comunale, Torre del Mangia: dal Vasari attribuita la costruzione a Agostino di Giovanni e Agnolo di Ventura, 286.

— Palazzo dei Nove in Malborghetto: erroneam. attribuita la costruzione a Agostino di Giovanni, 286.

— Palazzo Sansedoni: Agostino di Giovanni prende l'incarico di ese-

- guire la facciata del Palazzo verso la strada, 246.
- Siena, Porta Romana: è attribuita dal Vasari la costruzione a Agostino di Giovanni e Agnolo di Ventura, 286.
- Siena Porta Tufi: è attribuita erroneam. dal Vasari la costruzione a Agostino di Giovanni e Agnolo di Ventura, 286.
- S. Francesco: frammenti della tomba Petroni di Agostino di Giovanni, 281, 282. — È erroneam. attribuita dal Vasari la costruzione della chiesa e del Convento a Agostino di Giovanni e Agnolo di Ventura, 286.
- S. Pietro Ovile: Annunciazione di Andrea Vanni, 346.
- Servi: strage degli Innocenti di Pietro Lorenzetti, 312. — Assunzione di S. Giovanni Evangelista dello stesso, ivi.
- (dintorni): Convento di San Pietro in Camolia: ricordato in un documento, 322.
- Signa: vedi Lastra a Signa.
- Siklós: tabernacolo di artista ungherese sotto l'influenza dell'arte italiana del rinascimento, 67 in nota.
- Silhouette Etienne (de): inventa l'arte di contornare e campire l'ombra di una persona proiettata su di uno schermo, 370-372.
- Simone Martini: influenza della sua arte su quella del Barna, 234. — Pala con S. Lodovico nella Pinacoteca di Napoli, 311. — Erronea antica attribuzione dei distrutti affreschi di Ambrogio e Pietro Lorenzetti sulla facciata dell'Ospedale della Scala, 312, 313.
- Simone Veneziano: vedi Peterzano Simone.
- Siracusa, Museo del Palazzo Bello: due volumi di disegni di Filippo Paladino, 23, 28, 38.
- Sodoma (Antonio Bazzi): la Visitazione nell'Oratorio di S. Bernardino a Siena, 309.
- Soest Conrad (con): vedi Von Soest Conrad.
- Solari Cristoforo: costruisce la chiesa di S. Maria della Passione a Milano, 189-190, 192, 194.
- Soncino, S. Maria delle Grazie; sepolcro di Massimiliano Stampa di Giulio da Oggiono, 400, 402.
- Soria Giambattista: rapporti della sua arte con quella di Tolomeo Rainaldi, 192.
- Sovana, Duomo: sua costruzione, 59.
- Sperandio di Bartolommeo: gli era attribuito un ritratto di Niccolò Sanuti nel Museo Federigo di Berlino, opera invece della maniera di Alfonso Lombardi, 101.
- Spinello Aretino: affresco con l'Annunciazione in S. Francesco di Arezzo, 236. — Altre sue annunciazioni, ivi.
- Stefano: maestro di murare, lavora alla cappella dei Davizi in S. Trinità di Firenze, 16.
- Stefano da Zevio: vedi Stefano da Verona.
- Stefano da Verona: Madonna nella Galleria Colonna a Roma, 347, 348, 350. — Rapporti della sua arte con quella di Martino da Verona, 350. — Sue opere, ivi.
- Stefano di Francesco: pittore, padre del Pesellino, già morto nel 1427, 124, 144.

- Stefano di Giovanni: vedi Sassetta.
- Stefano di Lorenzo: fu compagno del Pesello nell'esercizio di una bottega di dipintori, 124. — È padre del pittore Francesco di Stefano omonimo del Pesellino, 126.
- Stoccarda, Museo: « tarocchi » del principio del XV sec., 334.
- Strigonia: frammento di cornice di marmo rosso di arte fiorentina del rinascimento, 71 in nota.
- Strigonia, S. Stefano martire: chiave di volta con S. Stefano di artista ungherese sotto l'influenza di Benedetto da Maiano, ora conservata nel Museo lapidario municipale di Budapest, 71 in nota.
- Suardi Bartolommeo: vedi Bramantino.
- Sulmona, Cattedrale: affinità di alcuni elementi della chiesa sotterranea con la primitiva chiesa di di S. Niccolò a Firenze, 328.
- Szilágyosmlyó: tabernacolo di artista ungherese sotto l'influenza dell'arte italiana del rinascimento, 67 in nota.
- Talenti Simone di Francesco: è sua la costruzione della Chiesa di S. Carlo dei Lombardi a Firenze, 121 e in nota.
- Tamagnino Antonio: ritratto di Acellino Salvago e ritratto di una vecchia donna nel Museo Federigo di Berlino, 101.
- Tancs: tabernacolo di artista ungherese sotto l'influenza dell'arte italiana del rinascimento, 67 in nota.
- Tatti Iacopo: vedi Sansovino Iacopo.
- Terzi Filippo: gli è erroneam. attribuito il chiostro grande del Convento di Cristo a Tomar, opera invece di Diego de Torralva, 355 sgg.
- Thomar: vedi Tomar.
- Tibaldi Pellegrino: nominato, 166. — Gli è erroneamente attribuito un disegno per la facciata di S. Maria della Passione a Milano, opera invece di Tolomeo Rainaldi, 190.
- Tino di Camaino: nominato, 242. — Rapporti della sua arte con quella di Agnolo di Ventura, 259. — Rapporti della sua arte con quella di Agostino di Giovanni, 266, 267, 273-274, 280, 281. — Tomba di Enrico VII nel Camposanto di Pisa, 266. — Tomba di Carlo di Calabria in S. Chiara di Napoli, 266, 267. — Monumento del Vescovo Antonio d'Orso in S. Maria del Fiore a Firenze, 277.
- Tintoretto: il « Paradiso » nel Palazzo Ducale a Venezia, 77. — Schizzo per tale opera al Louvre, ivi.
- Tiziano: influenza della sua arte su quella di Simone Peterzano, 167. — Ritratto di Paolo III nel Museo Nazionale di Napoli, 181.
- Tomar, chiesa della Concezione: influenze dell'arte italiana nella sua architettura, 358. — Convento di Cristo: chiostro grande erroneam. attribuito a Filippo Terzi e opera invece di Diego de Torralva, 355 sgg.
- Tommaso da Modena: suoi affreschi con le storie di S. Orsola nel Museo di Treviso, 332.
- Torino, Accademia Albertina: due

- tavole con Santi di Filippo Lippi, 138.
- Torino, Collezione Gualino: Ascensione di scuola riminese del XIV sec., ora nella Galleria Sabauda di Torino, 94.
- Galleria Sabauda: Ascensione di scuola riminese del XIV sec., 94.
- (dintorni), Cappella sul Colle di S. Margherita: si conservano di essa due disegni dello scultore milanese Alessandro Pagliarino nel suo Zibaldone al Castello Sforzesco di Milano, 406-407.
- Torralva Diego (de): vedi Diego de Torralva.
- Torrebelficino, chiesa parrocchiale: Martirio di S. Lorenzo di Giovanni Demio, 160, 166, erroneamente attribuito a Gualtiero padovano, 162. — Tela con la Vergine Regina dello stesso Demio, 160-162.
- Torrigiani Pietro: gli è attribuita una statuetta con la Vergine in preghiera nel Museo Federigo di Berlino, 102.
- Tozzo: vedi Lari Anton Maria.
- Trento, Castello del Buon Consiglio: affreschi con i « mesi » del principio del XV sec., 333.
- (dintorni), Castello di Bragher: vedi Bragher, Castello.
- Treviso, Museo: affreschi con le storie di S. Orsola di Tommaso da Modena, 332.
- Ubertini Francesco: vedi Bachiacca.
- Ugolino di Neri: erano attribuiti a un suo seguace gli affreschi nella stanza della Torre nel Palazzo del Podestà a San Gimignano, che sono piuttosto nella corrente dei Lorenzetti, 380 in nota.
- Ugolino di prete Ilario: suo affresco con lo Sposalizio della Vergine nel Duomo di Orvieto, 308.
- Urbino, Oratorio di S. Giovanni: affreschi di Lorenzo e Iacopo da Sarseverino, 337.
- Utrecht, Maartensdijk, Collezione Frits Lugt: disegno di Stefano da Verona, 350.
- Vaiani Orazio: lavora in Vaticano, 412.
- Vanni Andrea: vedi Andrea Vanni.
- Vasari Giorgio: rapporti della sua arte con quella di Filippo Paladino, 34. — Affresco con la Battaglia di Lepanto nella Sala Regia in Vaticano, 415.
- Vecchietta Lorenzo: Sposalizio della Vergine e Visitazione nella raccolta Johnson a Filadelfia di un suo scolaro, 308, 309, 310.
- Velasquez Diego: nominato, 412.
- Venezia, Accademia di Belle Arti: disegno di Tolomeo Rainaldi per la facciata di S. Maria della Passione di Milano, 189 sgg. — Disegno di Carlo Rainaldi per la facciata di S. Maria in Campitelli a Roma, 194-195.
- Venezia, Galleria dell'Accademia: Lavanda dei piedi e Cristo fra i dottori di Agostino da Lodi, 150 e in nota. — Codice lombardo del principio del XV sec., 333. — La Giustizia fra gli arcangeli Michele e Gabriele di Iacobello del Fiore, 346.
- Libreria di S. Marco: tre tondi di Giovanni Demio, 158.
- Palazzo Ducale: Il Paradiso del Tintoretto, 77.
- Palazzo Sagredo: quattro pitture di Giacomo Cortese, oggi nella Galleria dei Conti di Derby a Knowsley-Prescot, 414.

- Venezia, S. Marco: mosaico di S. Marco eseguito da Giovanni Demio e oggi perduto, 159. — Mosaico dell'Albero genealogico della Vergine, su cartone del Salviati, a cui collaborò il Demio, ivi.
- Ventura: pittore ricordato in documenti per aver lavorato a S. Gmignano, 384.
- Veris (de) Francesco: vedi Francesco de Veris.
- Verona, Museo: Madonna del roseto di Stefano da Verona, 350. — S. Anastasia: sculture della cappella Pellegrini, 98-99. — S. Stefano: Annunciazione di Martino da Verona, 350.
- Veronese Paolo: vedi Paolo Veronese.
- Verrocchio Andrea: è sotto la sua influenza un frammento scultoreo con un giovane nudo proveniente dal Palazzo di re Mattia a Buda e ora conservato nel Museo lapidario municipale a Budapest, 71 in nota. — Influenza della sua arte sul maestro ungherese che scolpì la « Madonna Báthory », 76 in nota. — Opere sue e della sua bottega nel Museo Federigo di Berlino, 100. — Statuetta di David una volta attribuita alla scuola del maestro e opera invece vicina alla bottega di Francesco di Giorgio, 101. — Rapporti della sua arte con quella della tarda bottega dei Della Robbia, 101. — Bassorilievo di Dario di cui l'originale si trova nella collez. Straus a Nuova York e una derivazione in terracotta robbiana smaltata nel Museo Federigo di Berlino, 101-102. — È derivata dalla sua maniera una statuetta nel Museo Federigo di Berlino, erroneam. attribuita a Benedetto da Rovezzano, 102.
- Versailles, Palazzo Reale: busto di Luigi XIV del Bernini, 187-188.
- Vicentino Giovanni: vedi Demio Giovanni.
- Vicenza, Basilica: costruita dal Palladio con influenza dell'arte del Serlio, 358, 363. — È erroneam. detto aver influito la sua architettura sul disegno del chiostro grande del Convento di Cristo a Tomar, 359 sgg.
- Palazzo Thiene: vi sono erroneam. indicati come esistenti affreschi di Giovanni Demio, mentre sono invece di Bernardino Inghis, 163 in nota.
- S. Lorenzo: l'Adorazione dei Magi di Giovanni Demio, 158, 160.
- Vienna, Albertina: Stampa di Pierre Brebiette dal « Paradiso » di Iacopo Palma il giovane, 83.
- Collezione Artaria: Pietà copia antica di un originale perduto del Bramantino ora nella collezione Berolzheimer di Monaco, 150, 154 sgg.
- Collezione Liechtenstein: due busti d'arte veneta della fine del XIV sec. 96. — Ritratto virile del Franciabigio, 181. — Disegni colonnesi del principio del XV sec., 333 in nota.
- Collezione Moll: frammento di predella con la presentazione del Bambino al tempio di scuola oragnesca, già nella collezione, 226.
- Vienna, Hofmuseum: « Tacuinum sanitatis » di scuola lombarda del principio del XV sec., 337.

- Museo Storico Artistico: statuetta in bronzo della maniera di Francesco di Giorgio, 100.
- Vignali Iacopo: gli è erroneamente attribuito un disegno col ritratto di Andrea Quaratesi nella raccolta Koenigs a Rotterdam, ora depositato nel Museo Boymans, opera invece del Franciabigio, 175.
- Vignola (Iacopo Barozzi). nominato, 192.
- Villa d'Adda, chiesa di S. Giovanni Evangelista: quadro d'altare con la Vergine e Santi di Giacomo Cortese, 414.
- Viterbo (dintorni), Chiesa della Madonna della Quercia: lunetta di Andrea della Robbia, 76 in nota.
- Vittoria Alessandro: preteso autoritratto nel Museo Federigo di Berlino ritenuto ora opera di Iacopo Albarelli, 103.
- Viva di Compagno: è incaricato insieme con Agnolo di Ventura di compiere un sopraluogo per vedere se una casa era stata costruita come voleva lo statuto, 247.
- Vizzini, Cattedrale: Madonna di Filippo Paladino, 45. — Martirio di S. Lorenzo del medesimo, *ivi*.
- Chiesa dei Cappuccini: Deposizione di Filippo Paladino, 45.
- S. Giovanni Battista: Battesimo di Cristo di Filippo Paladino, oggi non più esistente, 46.
- Voltaire: suo ritratto dipinto da Jean Huber nella Pinacoteca Vaticana, 364 sgg.
- Volterra, Duomo: bassorilievi e sculture di Agostino di Giovanni e Agnolo di Ventura, ora nel Museo dell'Opera, 245, 248 sgg.
- Museo dell'Opera del Duomo: bassorilievi e sculture di Agostino di Giovanni e Agnolo di Ventura, 245, 248 sgg. — Tabernacolo di Agostino di Giovanni già sulla porta del Palazzo Arcivescovile, 281, 282.
- Palazzo Arcivescovile: Tabernacolo sulla porta ora nel Museo dell'Opera del Duomo di Agostino di Giovanni, 281, 282.
- Palazzo dei Priori: affresco del sec. XIV con l'Annunciazione, 236.
- Volterrano (Baldassare Franceschini): suoi affreschi finora sconosciuti, 83 sgg.
- Von Soest Conrad: nominato, 332.
- Sua Crocifissione nell'altare di Wildungen, 341.
- Wildungen, Stadtkirche: Crocifissione nell'altare del 1404 di Conrad Von Soest, 341.
- Wismar, chiesa di S. Giorgio: altare dipinto con storie della Passione del XV sec., 332.
- Zaccone Orlando: architetto agrimensore che lavora insieme con Carlo Lodovico Pietrasanta, 90.
- Zanobi di Migliore: fu compagno del Pesellino nell'esercizio di una bottega di dipintori, 126, 138, 145. — È procuratore della madre e di una zia del Pesellino in un atto notarile, 127, 145.
- Zavattari: « Tarocchi » nel Museo di Bergamo e nella Collezione di Leononi della stessa città, 334.
- Zevio Stefano (da): vedi Stefano da Zevio.

RIVISTA D'ARTE

Carlo Botto - Note e documenti
sulla chiesa di S. Trinita in Firenze.



NEL primo decennio del secolo XV, col completamento della Cappella Maggiore, la chiesa di S. Trinita¹ poteva ritenersi terminata. L'interno dell'edificio era allora presumibilmente quale oggi ci appare, senza, ben si capisce, la decorazione barocca di alcune cappelle. Quale fosse allora la facciata possiamo rilevarlo dall'affresco di Domenico Ghirlandaio nella Cappella Sassetti della chiesa stessa, dipinto fra il 1480 e il 1485 (fig. 1).

Le più antiche notizie che ho potuto rintracciare sull'esistenza della chiesa sono dell'anno 1077, Ind. XIV², notizie che non possono riferirsi alla chiesa attuale, ma alla basilica romanica preesistente che la tradizione indica come una delle 12 collegiate fatte erigere da Carlo Magno verso l'800, ma che le vestigia rinvenute durante i restauri del 1884 farebbero piuttosto ritenere

¹ I fiorentini pronunciano la parola sdrucciola.

² Archivio di Stato di Firenze. Diplomatico di Badia a Ripoli. — In un atto redatto il 19 Luglio 1077, Ind. XIV, è detto: « fatto fuori delle mura della città, presso la Chiesa di S. Trinita ».

coeva della Basilica di S. Miniato al Monte e cioè costruita nell'XI secolo¹. Sempre secondo la tradizione, la chiesa romanica sorse sul luogo dell'antichissimo oratorio di S. Maria dello Spasimo del quale però nulla di certo sappiamo. La chiesa di S. Trinità passò ai monaci vallombrosani nel 1092² e nel 1178 ottenne l'jus parrocchiale con territorio successivamente stabilito nei lodi del 1197 e 1198 con le confinanti parrocchie di S. Maria sopra Porta e S. Maria degli Ughi.

I monaci vallombrosani acquistarono più tardi gran parte dei terreni adiacenti per costruirvi il monastero e l'ospedale dei poveri³ e probabilmente addivennero ad un ingrandimento della chiesa per renderla più atta al maggiore ufficio cui era chiamata con l'jus parrocchiale, come farebbe ritenere la consacrazione del 1227 da parte del Papa Gregorio IX.

L'abate Averardo Niccolini (che avverte di averle tolte dal Priorista di Luca Chiari) nel 1661 scrisse queste memorie sulla chiesa di S. Trinità: « Fu restaurata l'anno 1250 e fu dipartita in tre navate e fabbricato a forma di croce, avendo 5 cappelle sfondate per ogni parte che fanno il numero di 15 con altre sparse per la chiesa »⁴. E più oltre: « S. Trinità è una delle 12 collegiate edificate da Carlo Magno imperatore l'anno 800 e una delle

¹ Si noti a conferma l'orientazione della chiesa contraria all'uso liturgico delle antiche basiliche, le colonne costruite con conci di verde di Prato disposti a strati regolari (opus isodomico) la forma trilobata dei pilastri.

² Questa data è rilevata dalle memorie dell'Abate Davanzati e confermata da due circostanze: in data 6 Aprile 1090, Papa Urbano II decretò un privilegio in favore della Congregazione di Vallombrosa nel quale sono nominati i Monasteri e le Chiese dell'Ordine. Fra queste il Monastero e la Chiesa di S. Trinità non figurano. Al momento della cessione della Chiesa ai Vallombrosani era Abate il B. P. D. Erizzo, morto il 9 Febbraio 1094 (Archivio di Stato di Firenze. Diplomatico di Badia a Ripoli).

³ Per tutte queste notizie cfr. Archivio di Stato di Firenze Conv. 224, Fa. 222, doc. 3, anno 1146; doc. 9, anno 1178; doc. 12 e 13, anno 1196; doc. 14, anno 1197; doc. 15, anno 1198; doc. 22, anno 1227; doc. 25, anno 1232; doc. 53 e 54, anno 1277.

⁴ Archivio di Stato di Firenze, Conv. 89, vol. 135, c. 73.

36 Parrocchie e Collegiate dei Reverendi Monaci di Vallombrosa; fu restaurata questa nell'anno 1250, fu dato il disegno di questo tempio da Nicola Pisano e condotta a fine acconciamente come si vede »¹. E ancora: « La sua consacrazione fu fatta l'anno 1327 da Papa Giovanni XXII, secondo la cronica affissa nella nostra chiesa alla cappella della Pietà, ch'erra dovendo dire che il P. Abbate di detta chiesa ha l'uso dei pontificali concesso da

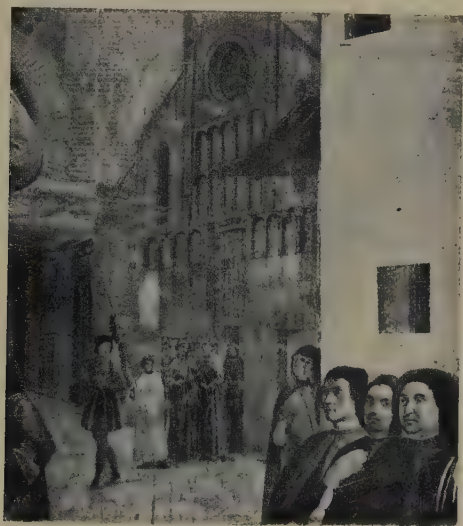


Fig. 1. — DOMENICO DEL GHIRLANDAIO: Particolare di affresco con l'antica facciata di S. Trinita.

(Firenze. — S. Trinita).

Papa Gregorio IX, l'anno 1227, terzo del suo pontificato. (vedi libro Ricordanze in Ripoli, segnato AO, a carte 68, che dice che la detta chiesa fosse consacrata da Papa Gregorio IX, l'anno 1222, Ind. XX, die 27 Settembre) »².

¹ Ivi, c. 80.

² Il Giamboni nel *Diario sacro e guida perpetua*, a c. 284, indica, più attendibilmente, il 27 dicembre 1227, quale data della consacrazione della Chiesa.

Le notizie raccolte e riferite dall'Abate Niccolini sulle due consacrazioni sembrano a lui stesso così contraddittorie che le ascrive ad errore. Oggi, dopo i restauri del 1884 che hanno rimesso in luce le vestigia della chiesa romanica completamente abbandonata nel rifacimento successivo, può dedursi che la notizia delle due consacrazioni sia attendibile, inquantochè la prima del 1222 si riferirebbe a supposti ampliamenti della preesistente basilica romanica, e la seconda del 1327 alla chiesa progettata da Nicola Pisano ed iniziata nel 1250.

Rimane tuttavia da spiegare come questa consacrazione del 1327 abbia potuto aver luogo se nella seconda metà del secolo XIV, come risulta da un'ampia documentazione, furono eseguiti lavori di costruzione comprendenti quasi tutta la chiesa, eccezion fatta di una parte della navata sinistra. Per quanto si abbiano molti casi di consacrazione di chiese ancora non terminate, mi pare che sarebbe stato eccessivo consacrare una chiesa appena cominciata. Ne viene naturale l'ipotesi che la chiesa, dopo la consacrazione del 1327, sia stata nuovamente ampliata e quasi rifatta per completo e che i lavori della seconda metà del XIV secolo si riferiscano appunto a questo rifacimento.

*
**

Prima di esporre quanto l'esame stilistico delle diverse parti della chiesa e quanto la documentazione e le notizie pervenuteci possano convalidare questa ipotesi, accennerò brevemente alle vestigia della chiesa romanica venuta in luce nei lavori di restauro del 1884, al solo scopo di confermare che quella chiesa non ha alcun rapporto con l'attuale. I resti rinvenuti comprendono la cripta, il cui pavimento trovasi a circa m. 3 al disotto del pavimento della chiesa attuale, e la facciata interna rimasta incorporata nel muro frontale¹ ed oggi visibile (fig. 2). Dal-

¹ È impossibile poter ascrivere a Nicola Pisano o al suo tempo questi resti di facciata o la decorazione della parte centrale della facciata esterna quale risulta dall'affresco del Ghirlandaio. Cfr. SUPINO, *Gli albori dell'arte fiorentina*, a c. 132.

l'affresco del Ghirlandaio si rileva che anche la facciata esterna



Fig. 2. — Facciata interna della primitiva chiesa di S. Trinita.
(Firenze).

era rimasta in gran parte conservata e riadattata nei rifacimenti

successivi finchè il Buontalenti, nel 1592, non la coprì con la facciata barocca tuttora esistente (fig. 3).

Il pavimento della chiesa romanica si trova a metri 1,50 al disotto dell'attuale e basterebbe questo per dimostrare l'impossibilità che una parte della chiesa romanica sia stata utilizzata nei rifacimenti successivi, se se ne eccettua il muro frontale. Uno sguardo alla pianta della chiesa (fig. 4), in cui è stata segnata la posizione della cripta e dei pilastri della chiesa romanica, convincerà immediatamente come nessun rapporto possa esistere fra le due costruzioni.

*
**

La chiesa attuale denuncia chiaramente due epoche di costruzione: mentre la navata centrale, quella di destra e il braccio trasverso con le loro cappelle sono frutto di un'arte più progredita del migliore gotico italiano, le prime tre cappelle di sinistra ed i primi tre valichi della navata di sinistra (questi ultimi però li giudicherei di un periodo intermedio fra le cappelle di sinistra e il resto della chiesa) denunciano chiaramente, sia per gli elementi decorativi, sia per la lavorazione dei pietrami, un'arte del periodo di transizione romanico-gotico. Nelle cappelle di sinistra si riscontrano diversità nelle modanature e differente altezza delle basi dei pilastri nei confronti del resto della chiesa. Notevole il fatto che nel muro che divide la terza dalla quarta cappella di sinistra si sia ritrovata una finestra con gli sguanci verso la terza cappella, il che farebbe supporre che una volta la fila delle cappelle da questo lato finisse proprio qui ove finiscono le cappelle di epoca più remota. Questa ipotesi verrebbe anche avvalorata dal fatto che sia nelle murature esterne ed interne, sia nella decorazione, si riscontrano chiari segni delle attaccature fra la costruzione delle due epoche.

Altro elemento da tenersi in gran conto è dato dall'esistenza di un pavimento a venti centimetri al disotto dell'attuale, ritrovato dall'Arch. Castellazzi durante il restauro del 1884 eseguito sotto la sua direzione. Prima di questo restauro, venti centimetri

sopra all'attuale esisteva un altro pavimento costruito dall'abate GropPELLI nel 1820, pavimento che fu completamente tolto durante il restauro. L'Arch. Castellazzi nella sua relazione¹ riferisce che l'esistenza di un terzo pavimento era completamente ignorata. Questo pavimento costruito in mattoni di piccole di-



Fig. 3. — BERNARDO BUONTALENTI: Studio per la facciata di S. Trinita.

(Firenze. — Uffizi, Gabinetto disegni e stampe).

ensioni si trovava soltanto dinanzi alle tre prime cappelle della navata sinistra e con esse si raccordava mediante uno scalino di pietra benissimo conservato e dell'altezza di venti centimetri. Ma il fatto più notevole era che questo pavimento non si raccordava

¹ GIUSEPPE CASTELLAZZI, *La Basilica di S. Trinita, i suoi tempi e il suo restauro*. Firenze 1887.

affatto coi pilastri della chiesa, mentre con questi si raccordava perfettamente il secondo pavimento che, per queste ragioni, l'Arch. Castellazzi decise di conservare. Quando si pensi che la costruzione del pavimento è una delle ultime opere di un fabbricato è logico dedurre che quello ritrovato al disotto dell'attuale appartenesse ad una costruzione ultimata della quale le prime cappelle di sinistra facevano parte. Ma di quale costruzione si tratta?

L'Arch. Castellazzi si pose questo quesito nella sua citata relazione senza pervenire ad una conclusione, forviato forse dall'ipotesi che i resti della cripta romanica appartenessero all'Oratorio di S. Maria dello Spasimo unitamente alle prime tre cappelle di sinistra, mentre è chiaro che non possono appartenere alla stessa costruzione per evidenti ragioni stilistiche e costruttive. Ad ogni modo la relazione Castellazzi, con l'esame accurato su quanto di interessante era venuto in luce dopo la scalcinatura dell'intonaco che nel secolo XVII aveva ricoperto tutti i pietrami, con le sue preziose osservazioni stilistiche, fornisce un notevole contributo allo studio della questione. La quale (ammesso come certo che nessuna parte della chiesa attuale possa far parte della basilica romanica e tantomeno dell'Oratorio di S. Maria dello Spasimo) mi pare debba ridursi a queste due ipotesi: o la chiesa attuale iniziata nel 1250 da Nicola Pisano fu condotta lentissimamente fino al 1410, ed i lavori, dopo la costruzione delle tre cappelle di sinistra rimasero lungamente sospesi fino a dopo il 1350, oppure la chiesa iniziata da Nicola Pisano fu portata a termine, consacrata nel 1327 e poi nuovamente in gran parte demolita per cause non precisate per essere ricostruita più grande e più idonea ai bisogni della accresciuta parrocchia riutilizzando le prime cappelle di sinistra della chiesa di Nicola Pisano e ispirandosi ad esse ed alla chiesa di cui facevano parte per la ricostruzione della nuova (fig. 5).

A favore della prima ipotesi sta la tradizione. A quella si sono sempre attenuti scrittori ed eruditi, salvo rare eccezioni, come ad esempio il Manni, il quale, riporta come nel 1383 la Chiesa di S. Trinità fu ampliata ed abbellita.

A favore della seconda ipotesi, (oltre alle circostanze già

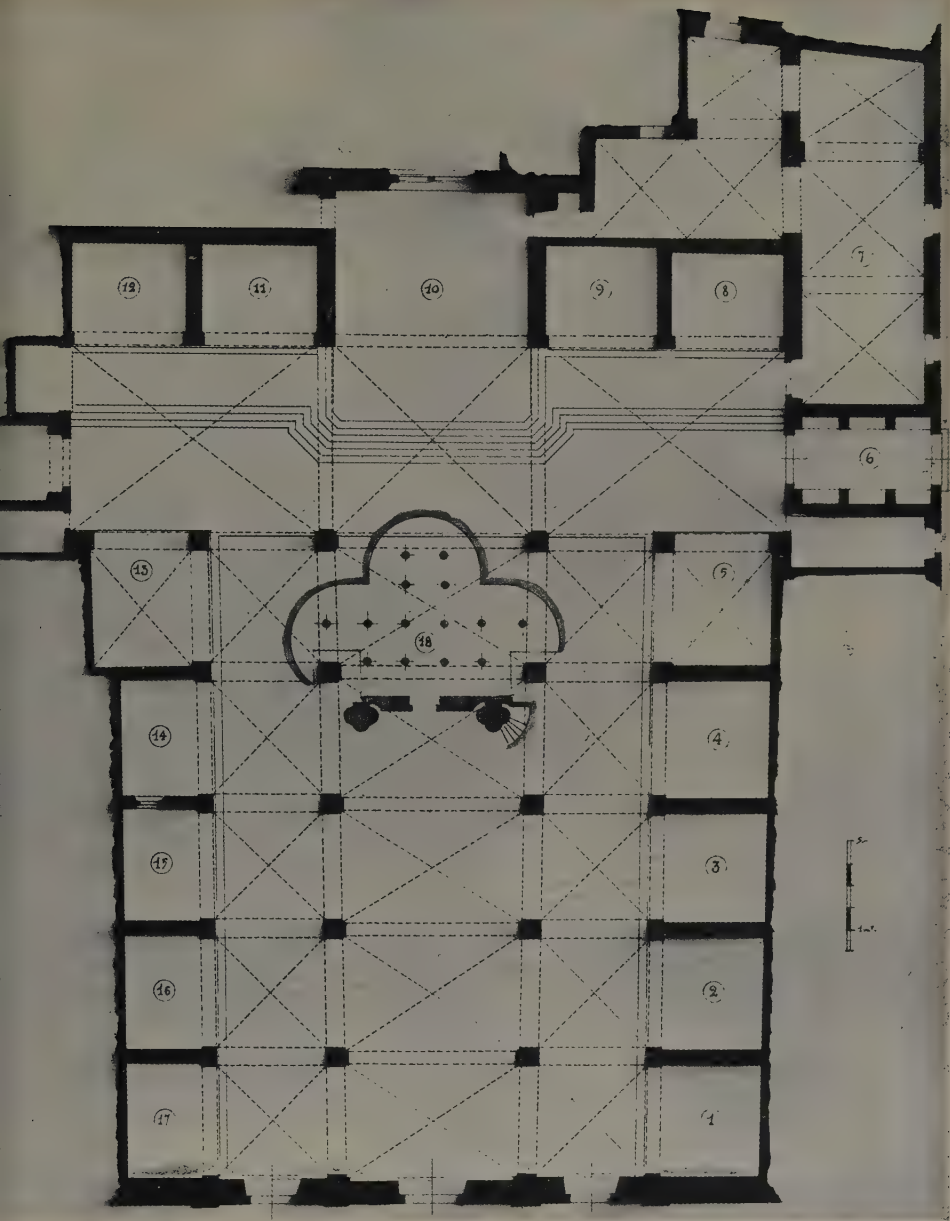


Fig. 4. — Pianta della chiesa di S. Trinita.
(Firenze).

Cappella di S. Benedetto (Eredi di Giovanni Gianfigliuzzi). — 2. Cappella di S. Giovanni Battista (Famiglia vizi). — 3. Cappella di S. Luca (Famiglia Serciali). — 4. Cappella della SS. Annunziata (Famiglia Bartolini). — 5. Cappella di S. Niccolò e S. Torello (Famiglia Ardinghelli). — 6. Vestibolo. — 7. Sagrestia. — 8. Cappella di S. Francesco (Famiglia Sassetti). — 9. Cappella di S. Paolo (Paolo dell'Abaco). — 10. Cappella Maggiore (Bonanni Gianfigliuzzi). — 11. Cappella di S. Paolo (Paolo dell'Abaco). — 12. Cappella di S. Bartolommeo (Famiglia li). — 13. Cappella dell'Assunta (Famiglia Spini). — 14. Cappella di S. Giovanni Gualberto (Famiglia Comgn). — 15. Cappella di S. Caterina (Famiglia Davanzati). — 16. Cappella di S. Jacopo (Famiglia Bombeni). — 17. Cappella di S. Lucia (Famiglia Strozzi). — 18. Cripta della chiesa romanica.

esposte sull'esistenza di un terzo pavimento, sull'esame delle murature, sull'esistenza di una finestra fra la terza e la quarta cappella di sinistra, sulla consacrazione della Chiesa nel 1327), starebbero: le Provvisioni della Signoria per la ricostruzione della Chiesa, la demolizione di alcune Cappelle esistenti prima del 1350, le disposizioni di vari testatori.

*
**

Fra le Provvisioni che si riferiscono alla costruzione della Chiesa sono soprattutto interessanti quelle del 12 Giugno 1383, Ind. VI, e del 22 Agosto 1397, Ind. V. La Provvisione del 12 Giugno 1383, Ind. VI¹, così dice: « Vobis Magnificis Dominis Dominis Prioribus Artium et Vexillifero justitie populi et Communis Florentie reverenter exponitur pro parte Abbatis et Monachorum Monasterii et Ecclesie Ste Trinitatis de Florentia quod ipsa ecclesia que erat verisimiliter dirutura et magnam minabatur ruinam fuit et est detecta et nisi per vestram providentiam faciendo provvisionem infrascriptam sue necessitati succurratur ipsa ecclesia que tam est venerabilis et devota eius ruina sequetur. Nam ipsum Monasterium ad hoc omnino maxime per venditiones suarum possessionum per officiale Communis Florentie est impotens et etiam est inhabile ad esigendum legata ipsi ecclesie sive eius operi facta, que si exigentur forte sufficerent ad predictam. Nam multa pro constructione dicte ecclesie hactenus relicta fuerunt pro constructionibus et hedifitiis in dicta ecclesia que ob pertinaciam

¹ Archivio di Stato di Firenze. Provvisioni, Reg. LXXII, c. 72, e Reg. LXXXVI, c. 147. Altre Provvisioni si trovano in data: 18 Dicembre 1383, Ind. VII, (Reg. LXXII, c. 189); 12 Dicembre 1384, Ind. VI, (Reg. LXXIII, c. 162); 26 Giugno 1385, Ind. XII, (Reg. LXXVIII, c. 115); 14 Ottobre 1389, Ind. III, (Reg. LXXVIII, c. 221); 7 Aprile 1935, Ind. III, (Reg. LXXXIV, c. 7); 21 Maggio 1935, Ind. III, (Reg. LXXXIV, c. 74); 14 Aprile 1936, Ind. IX, (Reg. LXXXV, c. 24); 9 Giugno 1401, Ind. IX, (Reg. LXXXX, c. 75); 5 Giugno 1405, Ind. XIII, (Reg. XCIV, c. 55).

et malitiam detinentium executionem non habent, nec fortis



Fig. 5. — Interno della Chiesa di S. Trinita.
(Firenze).

manus ad cogendum existit penes dictos Abbatem et conventum

set cum vestro auxilio inde spem habent ». Perciò l'Abate e i Monaci richiedono che siano nominati sei operai fra i parrocchiani i quali abbiano speciale autorità di esigere le somme dovute alla chiesa e queste « expendere in constructione et seu edificatione, ornatione et perfectione dicte ecclesie ».

L'altra Provvisione del 22 Agosto 1397, Ind. V, riguarda l'eredità pervenuta alla Chiesa da Paolo dell'Abaco, dalla quale risulta che « Domnus Cristofanus de Spinis et Iacobus Ubaldini de Ardinghellis habuerint et habeant in depositum quosdam denarios de ereditate Magistri Pauli de l'Abaco olim civis florentini, cui expendi debent pro complendis pingendis ornandis et dotandis duabus cappellis in dicta Ecclesia inceptis pro anima et de bonis dicti olim Magistri Pauli vidilicet quando ipsa ecclesia erit in terminis quod ipse cappelle possint compleri. Et quod quia dictum Monasterium multis de causis est adeo exinanitum et tam pauci redditus quod ipse Abbas et Monaci ne dum possint ipsam ecclesiam reducere sive conducere ad dictos terminos set vix possint vivere et subire onera et gravedines dicti monasteri et quod ipse Abbas et Monaci propter affectionem quam habent quod dicta ecclesia et eius honorabilia hedifitia compleantur et ad perfectionem conducantur requisiverunt dictos depositarios quod vellent ipsos denarios solvere operariis dicte ecclesie sive eorum camerario pro ipsis expendendis in complendo et saltim reducendo sive conducendo dictam ecclesiam ad dictos terminos dictarum complendarum cappellarum ».

Il senso e le conclusioni che possiamo trarre da queste Provvisioni sono evidenti: la chiesa era « verisimiliter dirutura et magnam minabatur ruinam »¹ perciò « fuit et est detecta », co-

¹. Ammettere che dopo poco più di un secolo la chiesa costruita da Nicola Pisano minacciasse rovina potrebbe sembrare illogico e inspiegabile, ma devesi tener presente la vicinanza del fiume e le continue piene d'Arno con allagamenti sempre più frequenti quanto più il letto del fiume veniva costretto fra i fabbricati della Città. Memorabile rimase la piena del 1333 che portò via tutti i ponti d'Arno eccettuato quello di Rubaconte. Può essere che durante questa od altre piene la chiesa fosse rimasta danneggiata tanto da dare le preoccupazioni che si rilevano dalla Provvisione per la sua sicurezza.

sicchè si era intrapresa la sua ricostruzione che però non poteva terminarsi per mancanza di mezzi. A seguito di ciò si consente con la seconda Provvisione citata che il lascito di Paolo dell'Abaco venga usato per portare la chiesa al punto di poter completare le due cappelle secondo le disposizioni del testatore, il che è quanto dire (sapendo che le cappelle da completarsi con detta eredità erano quelle ai due lati della cappella maggiore) per terminare la costruzione del braccio trasverso della chiesa.

Citerò alcuni documenti che stanno a confermare il senso di queste Provvisioni e riferentisi a cappelle demolite o alla costruzione di nuove.

Nel « Libro Ricordanze dell'anno 1359 all'anno 1362 »¹ del Monastero di S. Trinità, si trova un'annotazione in data 7 Marzo 1359 riguardante un pagamento « per lastre che fanno un mezzo centinaio per ricoprire metà del tetto della Cappella di S. Bartolomeo » ed in data 10 Marzo 1359 altro pagamento « per fare portare ad Arno lastre che erano in Chiesa, che uscirono dal tetto della Cappella di S. Bartolomeo che si ricoperse ». Questa cappella apparteneva alla famiglia Scali, e dal testamento di Nicolò di Filippo Scali² che citerò dettagliatamente parlando della cappella attuale degli Scali, si rileva che nel 1371 (o 1381?) essa non esisteva più perchè demolita dai Monaci. Evidentemente fu demolita perchè impediva l'ampliamento della Chiesa.

Altra cappella di cui oggi non abbiamo più notizia è quella dedicata ai SS. Filippo e Jacopo citata in un documento del 1318³.

Nel documento del 1363 riferentesi alla costruzione della Cappella dei Sercialli leggesi che la nuova cappella si costruisce « ubi cadit tertia cappella ex cappellis que noviter edificantur in dicta ecclesia »⁴.

¹ Archivio di Stato di Firenze. Conv. 224, Fa. 45, c. 5.

² MANNI, *Sigilli*, Tomo II, c. 62; Archivio di Stato di Firenze. Conv. 224, Fa. 64, c. 12.

³ Archivio di Stato di Firenze. Conv. 224, Fa. 222, c. 170, doc. 70.

⁴ Ivi, c. 237, doc. 85.

Nella protesta fatta al popolo dall'Abate di S. Trinita per la costruzione della Cappella Maggiore nell'anno 1371, è detto: « Cum expediat omnino propter continuationem operis inceptis in edificanda ecclesia Monasterii Sancte Trinitatis »¹.

Nel 1368 Luchina de' Conti Alberti dispose nel suo testamento che si spendesse una certa somma dall'Abate di S. Trinita « in edificatione et constructione Ecclesie Ste Trinitatis »².

Francesco Davizi nel suo testamento (anno 1371) così si esprime: « Corpus suum sepeliri voluit in ecclesie Ste Trinitatis in monumento facto sive fiendo in cappella sua in ipsa ecclesia incepta »³.

*
**

Altri elementi di chiarificazione possono trovarsi nella ricerca dell'epoca di fondazione delle cappelle. Nessuna documentazione sono riuscito a trovare per le cappelle di sinistra. Ad esse ci si riferisce in alcuni documenti della seconda metà del secolo XIV per prenderle ad esempio per la decorazione delle cappelle di destra costruite in quel periodo, il che sta a dimostrare che esse preesistevano e che ad esse si dovevano intonare per forma e per stile le nuove parti della chiesa in costruzione. Riferirò sui documenti da me esaminati relativi alle cappelle di destra e a quelle del braccio trasverso.

Cappella Gianfigliuzzi, dedicata a S. Benedetto⁴.

La famiglia Gianfigliuzzi ebbe anche l'juspatronato della Cappella Maggiore e per questa circostanza nelle narrazioni dell'Abate Benigno Davanzati (1738) e Averardo Niccolini (1661) che trovansi nell'archivio del Monastero⁵ si riscontra una certa

¹ Archivio di Stato di Firenze, Conv. 224, Fa. 62, c. 14.

² MANNI, *Sigilli*, Tomo XX, c. 54.

³ Ivi.

⁴ È la prima cappella di destra. Proseguirò nell'ordine da destra a sinistra.

⁵ Archivio di Stato di Firenze, Conv. 89, Fa. 135 e 71.

confusione per avere riferito alla Cappella Maggiore alcuni documenti che io ritengo sieno da riferirsi a questa cappella.

I suddetti scrittori riportano come nel 1371 l'Abate di S. Trinita fece una protesta al popolo per invitarlo a costruire la Cappella Maggiore entro il termine di sei mesi con l'avvertenza che nel caso che questo il popolo non facesse, egli l'avrebbe ceduta a chi la volesse fabbricare. Restata senza esito la protesta, l'Abate ne cedè l'iuspatronato a Rinaldo, Gherardo ed eredi di Stoldo Gianfigliuzzi che si obbligarono a sborsare 200 fiorini, ma poichè la cosa non andò avanti e non pagarono alcuno la loro rata, si tirò su la cappella e fu concessa poi nel 1463 alla sola linea di Bongioanni Gianfigliuzzi quando già era mezza fabbricata.

Tutto ciò mi sembra in contrasto con i documenti e poco verosimile perchè non si comprenderebbe come agli stessi Gianfigliuzzi inadempienti e ribelli al pagamento dei 200 fiorini pattuiti, lo stesso Abate e la Signoria Fiorentina affidassero poi, includendoli negli operai all'uopo nominati a seguito della Provvisione del 12 Giugno 1383, Ind. VI, l'incarico di esigere le somme di cui il Monastero era creditore per motivi consimili¹.

L'atto fra il Monastero e i Gianfigliuzzi per l'impegno del pagamento dei 200 fiorini è del 28 Gennaio 1365, Ind. IV², anteriore quindi di sei anni alla protesta dell'Abate al popolo per la costruzione della Cappella Maggiore e quindi anche cronologicamente la narrazione del Niccolini e del Davanzati non è esatta. Questo atto ebbe luogo per eseguire le ultime volontà del nobile Milite Giovanni Gianfigliuzzi che con suo testamento, rogato Ser Ciallo notaro, in data 2 Giugno 1348 aveva disposto: « Item quod infrascriptum Rossum, Jannoczum et Dominam Sandram uxorem dicti testatoris hedificaretur et hedificari et construi fieret una Cappella florenorum duecentorum aurei ubi dictis

¹ Questo avvenne per Messer Rinaldo di Giannozzo e Messer Antonio di Rinaldo negli anni 1395 e 1396 (Arch. di Stato di Firenze. Conv. 89, Fa. 71, c. 54).

² Arch. di Stato di Firenze. Conv. 224, Fa. 222, doc. 92.

Rosso, Jannoczo et domine Sandre videtur ». Col detto atto del 1365, Gherardo e Stoldo per una terza parte, Rinaldo, figlio di Giannozzo, e Rosso per una terza parte ciascuno, quali eredi del patrimonio di Giovanni a quel momento, assegnarono al monastero il frutto di certi beni infrascritti per una cappella secondo la volontà del testatore. L'atto non dice che si tratti della Cappella Maggiore, il che certo non si sarebbe ommesso di dichiarare. È invece certo che i Gianfigliuzzi ebbero una Cappella in S. Trinità prima che fosse concesso a Bongioanni nel 1463 l'juspatronato della Cappella Maggiore¹ ed è tradizione che appunto la cappella dedicata a S. Benedetto appartenesse alla famiglia fin dalla sua fondazione. Riferendosi alla data certa della fondazione dell'attigua Cappella dei Davizi (1362) e di quella dei Sercialli (1363) mi pare non azzardato concludere che le cappelle del lato destro della chiesa sorsero tutte insieme in quegli anni e che i Gianfigliuzzi l'acquistarono nel 1365 quando già era fabbricata.

Cappella Davizi, dedicata a S. Giovanni Battista.

Ho trovato notizie precise della sua fondazione nel già citato « Libro di ricordanze dell'anno 1359 all'anno 1362 »². In esso è annotato un rimborso di spesa fatto « per cibarie comprate Mercoledì 1 Giugno 1362 per maestri e muratori che lavoravano nella Cappella dei Davizi, quando si cavavano i fondamenti di detta cappella », e più avanti sotto la data 4 Ottobre 1362 è scritto: « Questo dì ci desinò Stefano maestro che lavorava alla

¹ Questo si rileva anche dal testamento di Madonna Lena, moglie del fu Gherardo Gianfigliuzzi in data 14 Novembre 1463 (Arch. di Stato di Firenze. Conv. 224, Fa. 47, c. 22), col quale la testatrice lasciava una certa somma per officiare la cappella Gianfigliuzzi esistente in S. Trinità, col patto dichiarato « che se Bongioanni facesse edificare o acquistasse in detta chiesa una cappella per loro, cioè per il lato di Gherardo e Bongioanni, allora questi obblighi si soddisfacessero alla nuova cappella ». Bongioanni ottenne l'juspatronato della Cappella Maggiore il 14 Febbraio 1463 (stile fiorentino).

² Arch. di Stato di Firenze. Conv. 224, Fa. 222, c. 237.

Cappella dei Davizi e Pietro Orafo il quale ci fonde oggi il piombo che trovammo sotterra ».

Cappella Sercialli, dedicata a S. Luca.

Nelle memorie dell'Abate Niccolini ed in altre del monastero si trova che questa cappella fu un tempo detta « della Capannuccia perchè in essa era un presepio con figure alte un braccio, e la maggiore oggi trovasi appresso le Monache di S. Spirito che la tengano in gran venerazione »; che alla morte di Ser Ciallo di Dino di Petrognano la Cappella passò ai Sercialli avendo Ser Ciallo lasciato erede universale il Convento con l'obbligo di fare abbellire ed officiare questa cappella e porvi l'arme sua. In altro punto delle stesse memorie, in contradizione di quanto detto prima, si accenna a delle case acquistate da Ser Ciallo in Via Parione per costruire la cappella di famiglia.

Ambedue le cose a me sembrano inesatte. Dai documenti che riporterò risulta chiaro che la cappella fu costruita ex-novo accanto a quella dei Davizi (forse già cominciata quando Ser Ciallo morì) ma non sorse sul posto delle case di Via Parione che esistevano sempre quando la cappella era già costruita¹.

Esiste un atto in data 3 Gennaio 1363, Ind. II², in cui è detto: « Reverendus vir domnus Simon Abbas Monasteri Ste Trinitatis de Florentia et Tomasius olim domini Michelis domini Falconis de Florentia executores testamenti Ser Cialli olim Ser Dini Populi Ste Trinitatis predicte, volentes edificare et edificari facere unam cappellam in Ecclesie Ste Trinitatis predicte ad honorem Dei et Beati Luce Evangeliste iuxta dispositionem dicti Ser Cialli, designaverunt locum ubi fieri debet dicta cappella vidilicet in Ecclesia ex latere vie Parionis illum locum ubi cadit tertia ex cappellis que noviter hedificantur in dicta Ecclesia

¹ Queste case acquistate l'8 Novembre 1350, Ind. IV (Arch. di Stato di Firenze, Conv. 224, Fa. 222, c. 225) non erano neanche a confine con la chiesa, come facilmente si rileva dal contratto di acquisto, e il 27 Aprile 1364, Ind. II, vennero dal convento locate a pensione per un anno a Monna Lisa vedova di Ser Ciallo. La cappella era già fondata nel 1363.

² Arch. di Stato di Firenze, Conv. 224, Fa. 222, c. 237.

et qui locus et que Cappella est et erit opposito Cappelle Sancte Caterine existentis in dicta Ecclesia ex altero latere dicte ecclesie, dicentes et ostendentes primam parietem dicte cappelle hedicande et parietes posteriores fundatas et parte extra fundamenta muratas esse et rogaverunt me Dionisium notarium infra-scriptum de predictis publicum conficere instrumentum ».

Tutto ciò è confermato in un atto di constatazione del lavoro eseguito nei termini e modi prescritti dal testatore, in data 10 Gennaio 1366, Ind. V¹.

Questi documenti non solo ci forniscono la data esatta della costruzione della Cappella Sercialli, ma anche attestano che tutte le cappelle del lato destro della chiesa furono costruite contemporaneamente in quegli stessi anni. Se quindi la notizia della preesistenza della cappella della Capannuccia risultasse attendibile, non potrebbe trattarsi che di una cappella demolita per il rifacimento della chiesa dopo il 1350, come abbiamo visto e vedremo essere accaduto per altre cappelle.

Cappelle Bartolini-Salimbeni, dedicata alla SS. Annunziata, e *Ardinghelli*, dedicata a S. Nicolò e S. Torello.

Di queste due cappelle non ho trovato documenti relativi all'epoca di costruzione. Le notizie già conosciute riguardanti la dotazione e decorazione di queste cappelle sono della fine del XIV secolo, e non si oppongono all'arguirle eseguite unitamente a quelle precedenti, come si deduce anche dall'esame stilistico e costruttivo.

Cappelle del braccio trasverso: Cappelle Sassetti e Doni (già Paolo dell'Abaco); Cappella Maggiore; Cappella Usimbardi (già Paolo dell'Abaco); Cappella Scali.

La Provvisione del 22 Agosto 1397, Ind. V, già riportata, mi dispenderebbe dal documentare gli anni di fondazione di queste cappelle, ma non sarà completamente inutile esaminare i documenti che ad esse si riferiscono per constatare come la loro costruzione sia avvenuta contemporaneamente fra il 1371 e il 1410, e come per ragioni tecniche e costruttive (oltre a quanto

¹ Ivi, a c. 238.

chiaramente risulta dalla citata Provvisione) anche il braccio trasverso debba ritenersi costruito con esse.

La cappella Sassetti, dedicata a S. Francesco, fu dei Fa-stelli e poi dei Petribuoni dai quali nel 1475 passò ai Sassetti che s'impegnarono di farla decorare. Mancano notizie esatte sulla sua fondazione, ma si può presumerla dalla data certa della cappella adiacente fondata verso il 1371 e dalla sacrestia che si appoggia sull'altro lato, la cui fondazione è del 1421 per testamento di Onofrio Palla di Jacopo degli Strozzi.

Le Cappelle Doni e Usimbardi furono costruite verso il 1371 alla morte di Mastro Paolo dell'Abaco che nel suo testamento del 19 Febbraio 1366¹ aveva disposto che con la sua sostanza si completassero le due Cappelle in S. Trinita ai lati dell'Altare Maggiore e l'una si dovesse dedicare a S. Pietro e l'altra a S. Paolo². Abbiamo già visto come con la Provvisione del 22 Agosto 1397, non andando innanzi il lavoro perchè i monaci mancavano di mezzi per costruire la chiesa, fu data autorizzazione perchè col lascito di Paolo dell'Abaco si tirasse innanzi anche la chiesa.

La Cappella Maggiore della quale Bongioanni Gianfigliuzzi ottenne l'juspatronato il 14 Febbraio 1463 (stile fiorentino) con istrumento rogato Ser Pierozzo Cerbini, notaro fiorentino, fu certamente costruita con le due adiacenti di S. Pietro e S. Paolo, i cui muri laterali sorgevano in comune. Questo fatto è tanto logico che non ha bisogno di dimostrazione. Nella Provvisione del 9 Giugno 1401, Ind. IX, si legge che la chiesa era quasi terminata. Prima che i Gianfigliuzzi provvedessero a farla decorare dal Baldovinetti la Cappella Maggiore era officiata, perchè sappiamo che sull'altare era stata posta una tavola di Cimabue³.

Più importante nei riguardi delle vicende della chiesa è

¹ Di questo testamento si trova copia nell'Arch. Centrale Capitani d'Orsamichele (Arch. di Stato di Firenze. Codice Cartaceo 460, a c. 183).

² Resta quindi naturale la circostanza che alla morte di Paolo dell'Abaco l'Abate faccia la protesta al popolo per invitarlo a costruire la Cappella Maggiore che veniva a trovarsi fra queste due cappelle.

³ Arch. di Stato di Firenze. Conv. 224, Fa. 71, a c. 54.

l'esame dei rapporti fra il monastero e la famiglia Scali per la cappella dedicata a S. Bartolomeo. Il testamento di Nicolò Scali del 2 Settembre 1371, Ind. IX, dice: « Item considerans dictus testator quod olim per Abatem et Monachos Monasteri S. Trinitatis de Florentia, destructa fuit quedam cappellam quam ipse testator et aliis de domo de Scalis habebant in dicta Ecclesia et quod ipsi Abbas et Monachi ut ipse dixit promiserunt et spem dederunt de rehedificando pro ipsa domo de Scalis cum adiutorio tamen hominum dicte domus in ipsa Ecclesia aliquam cappellam vel assignando et concedendo eis in ipsa Ecclesia aliquem locum congruum et honorabilem pro fienda cappella predicta »¹.

Il 27 Ottobre 1406², Monna Lisa, moglie del fu Vieri di Berto Scali, dispose per testamento che ogni anno e in perpetuo si facesse un ufficio nel mese di Dicembre alla cappella degli Scali posta nella chiesa di S. Trinita. Il 27 Maggio 1415³ Madonna Piera di Neri di Berto Scali donò al Monastero un podere con casa ed altri beni perchè « detto Monastero finisse la cappella intestandola a S. Bartolomeo, facendola istoriare con l'istoria di S. Bartolomeo nel modo che erano dipinte le due cappelle di S.ta Lucia degli Strozzi e di S. Benedetto dei Gianfigliuzzi ».

Il 24 Agosto 1417⁴, Giovanni, soprannominato lo Scalino di Biagio di Giovanni Scali nel suo testamento dispone che « infra tre anni dalla sua morte devesi finire la cappella dei medesimi Scali posta in S. Trinita ».

Riferendomi a quanto già detto sulle riparazioni della cappella di S. Bartolomeo effettuate nel 1359, è facilmente arguibile, col confronto dei documenti citati, che questa cappella fu demolita nel periodo che intercorse fra il 1359 e il 1371, e ricostruita nel braccio trasverso fra il 1371 e il 1406. Potrebbe anche arguire che la cappella demolita si trovasse in luogo altrettanto congruo e onorabile e non fosse quindi sui lati della chiesa ma-

¹ Archivio di Stato di Firenze. Conv. 89, Diplomatico, Ms.

² Ivi, Ms.

³ Ivi, Ms.

⁴ Ivi, Ms.

in cornu epistole o in cornu evangeli della chiesa iniziata nel 1250 sui disegni di Nicola Pisano.

Cappella Spini, detta dell'Assunta. — È l'ultima delle cappelle di sinistra, l'unica di cui si conosca qualche documento riguardante la sua fondazione. Rilevo dal Manni che nel 1371 Diego Spini lasciò per testamento lire cinquanta per quando « fiat in ipsa Ecclesia per domum dñe Spinis aliqua cappella »¹.

*
**

La conclusione delle notizie e documenti esaminati sarebbe nettamente a favore della ipotesi della demolizione quasi totale della Chiesa iniziata nel 1250 dopo che questa era stata completata, allo scopo di effettuarne l'ampliamento, decisione alla quale non debbono essere state estranee delle preoccupazioni di ordine statico.

Questa ipotesi trova appoggio, come già detto, nelle annotazioni del Manni alle notizie storiche della chiesa, ed è nettamente affermata dal Supino nelle sue note alla Vita di Nicola e Giovanni Pisano del Vasari. Anche il Marcucci sostenne le stesse conclusioni durante le polemiche sollevate dal restauro dell'Arch. Castellazzi². Se ulteriori studi potranno avvalorarla, svanirà quel poco che ancora credevamo conoscere sull'arte di Nicola Pisano, architetto³.

*
**

Il rifacimento e l'ampliamento della Chiesa non può essere

¹ MANNI, *Sigilli*, Tomo XX, c. 57.

² ENRICO MARCUCCI, in *Arte e Storia*, Anno 1885, a c. 74.

³ È uscita in questi giorni un'opera del Dott. WALTER PAATZ, *Werden und Wesen der Trecento-Architectur in Toskana*. L'A. studiando l'opera di Niccolò Pisano in S. Trinita arriva a conclusioni contrastanti con questa ipotesi. Data l'autorità dell'autore ritengo doverosa questa segnalazione.

avvenuto senza il progetto e la guida di un valente architetto, ed è logico chiederci a chi attribuire la costruzione di questa armoniosissima fabbrica. Da notizie esistenti nell'archivio del Monastero (notizie però semplicemente indiziarie), ma più ancora dall'esame stilistico dell'opera crederei poter fare il nome di Neri di Fioravante, ripromettendomi di esaminare più esaurientemente l'argomento in uno studio già intrapreso sulle opere di questo artista.





Stefano Bottari - Filippo Paladino.

Di questo pittore fiorentino, che per alcuni aspetti può affiancarsi al gruppo dei poco studiati « macchiettisti », tipo Macchietti e Cavalori, pochissimo sanno gli storici dell'arte: imprecise e generiche le poche righe che la Frölich-Bum gli dedica nel suo *Parmigianino und der Manierismus* (pp. 177-78), fondate principalmente su quel gruppo di disegni — per nulla decisamente parmigianeschi e invece, alla stessa maniera delle pitture, varii nel loro orientamento stilistico — pubblicati dal Mauceri (*Boll. d'Arte*, ottobre 1910), come stralcio dei due volumi, che sono conservati nel museo di palazzo Bellomo a Siracusa; del pari inadeguato il breve accenno di A. Venturi in una pagina della sua *Storia dell'Arte* (vol. IX, p. v., pag. 790). Nè, che io sappia, si è scritto altro che meriti di essere qui ricordato. Pure il Paladino è uno dei pochi artisti la cui attività può essere seguita anno per anno e, quel che più conta, largamente documentarsi con le opere, che quasi tutte ci sono pervenute. Lo si deve agli scritti di Carmelo La Farina e principalmente di Mons. Gioacchino Di Marzo: il primo pubblicò, nel 1836, nel giornale messinese *Il Faro* un articolo in cui raccolse quel che si era tramandato sul pittore fiorentino e l'integrò con l'indicazione di nuove opere, tracciando le prime linee di un catalogo delle numerose pitture; il secondo, nel

1882, inserì sull'*Archivio storico italiano* un ampio studio fondato, come era suo costume, su di una ricca e precisa documentazione, tratta dagli archivi granducali e da quelli siciliani, studio in cui pure segnalò un gran numero di opere, grazie alla larga esperienza delle cose della Sicilia, da lui più volte percorsa. Si aggiunga a ciò il fortunato ritrovamento dei due accennati volumi di disegni, che in altra occasione farò oggetto di un particolare studio¹.

La scarsa conoscenza che si ha delle pitture del Paladino bisogna in gran parte attribuirlo al fatto che esse sono disperse nei centri più diversi e meno facilmente accessibili della Sicilia. Chi scrive può dire di aver visto parecchio, ma questo « parecchio » non raggiunge nemmeno la metà dell'abbondante produzione: tuttavia, per essere le opere direttamente analizzate scaglionate nei vari anni dell'attività del pittore, può affermare che ulteriori ricerche potranno magari rivelare qualche bel pezzo di pittura, ma non mutarne la fisionomia, in certo senso eclettica, così come nei suoi aspetti ed orientamenti essenziali, si è cercato di fissare in queste pagine.

*
**

Dai documenti pubblicati dal Di Marzo si apprende che il Paladino nacque a Cusi e che nel 1586 lavorava in Firenze come pittore. Proprio in quest'anno venne condannato e imprigionato per il ferimento di certo Pierfrancesco di Giovanbattista Giovanni, cittadino fiorentino, e nei primi di febbraio dell'anno suc-

¹ I disegni per altro, contrariamente a quanto in proposito sin qui si è detto, confermano quello che si andrà esponendo in questo studio. Basta dare uno sguardo, per convincersi, all'esiguo ma rappresentativo gruppo pubblicato dal Mauceri. Essi, lungi dall'essere stilisticamente su un medesimo piano, confermano le derivazioni dal Pontormo, da Andrea del Sarto, dal Parmigianino, dall'Allori etc. Oltre i disegni di Siracusa ricordo pure un altro foglio nel Museo di Castello Ursino a Catania.

cessivo mandato a Pisa ad espiare la condanna come galeotto. Malgrado l'intervento del duca Guglielmo II di Baviera, presso cui un figlio della sorella dell'artista era stato in qualità di musico e che scriveva appunto per le continue suppliche della sorella « multo moerore plenis », il Paladino, non venne liberato dalle galere, anzi nel 1595, fu mandato a Malta, per ordine del granduca Ferdinando, che, per questo, aveva presi accordi con il governo dell'isola. Qui il pittore riscattò il galeotto: le tele che dipinse per il vescovo Tommaso Gargallo di cui fa menzione lo storico maltese Abele, gli procurarono la simpatia del Gran Maestro dell'Ordine, il Card. Ugone de Loubeux di Verdalle, che gli fece decorare la sala principale ed alcuni ambienti contigui della rocca di Monte Verdala, proprio in quegli anni costruita, e che, se la morte non lo avesse fermato giusto in quell'anno, avrebbe personalmente chiesto la liberazione dell'artista. Lo si ricava dalla lettera che uno degli esecutori testamentari del defunto Gran Maestro indirizzò al Granduca di Toscana il 25 giugno 1595: « fra le altre cose — è in essa detto — che monsignore ill.mo cardinale Gran Maestro mio signore, di felice memoria, ordinò nelli ultimi suoi giorni, fu che per li buoni et continui servicii ricevuti da Filippo Paladini pittore intendeva et ordinava che fosse posto in libertà ». La grazia, tanto lungamente chiesta, venne nell'agosto del 1595. Da questo periodo fino al 1601 non si hanno più notizie dell'artista: il Di Marzo ha supposto — e vari indizi, come vedremo, rendono legittima tale supposizione — che il Paladino una volta ottenuta la liberazione sia ritornato in Firenze; il che, fra l'altro, sarebbe confermato da una lettera di certo frate Censorio Cagnolo, con cui, accennato al desiderio del pittore di ritornare in patria, intercede presso il Duca perchè lo accolga benevolmente, facendosi mallevadore della buona condotta dell'artista, il quale — è detto — « con la buona vita et costumi ha ricompensato alcune imperfettioni passate ».

Comunque in Toscana non dovette rimanere a lungo: nel 1601 lo troviamo già in piena attività a Palermo e da questo momento fino al 1614 — che si suppone essere quello della morte non trovandosi alcun posteriore ricordo — lo possiamo seguire

anno per anno attraverso le numerose opere eseguite per varie città della Sicilia, in alcune delle quali dovette anche per qualche tempo fermarsi. Una precisa informazione di questa attività siciliana del pittore può aversi dal suo « curriculum » artistico che per non ingombrare questo scritto con un lungo discorso ho posto in appendice¹.

Qui debbo ancora soltanto avvertire che il nostro pittore non è da confondersi, come ad esempio, ripetendo il Tolomei (*Guida di Pistoia*, ivi, 1821, p. 191), ha fatto di recente il Venturi, con un altro suo omonimo, — più decoratore che pittore — nativo di Pistoia, che nel 1602 dimorava a Livorno (doc. nella guida del Tolomei) e più tardi a Pisa, dove morì nel 1607, padre della pittrice e ricamatrice Arcangiola, nota anche come poetessa. È a questo secondo Filippo Paladini, come chiaramente può anche ricavarci dal contesto dei dati cronologici, che si debbono riferire le opere di Pisa, illustrate di recente dal Salmi² e probabilmente anche quelle di Livorno (lo fa supporre il soggiorno documentato dell'artista in quella città), dal Venturi invece ricordate come del nostro. Dico probabilmente perchè questi ultimi lavori, — la cui natura non mi è possibile di specificare meglio — fatti eseguire nel 1572, si trovavano nella distrutta chiesa dei SS. Cosimo e Damiano³.

*
**

Il primo a dire tutt'uno il pittore operante in Sicilia, ricor-

¹ È inutile, dopo quello che si è esposto sulla base della documentazione fornita dal Di Marzo, confutare ulteriormente le in parte fantastiche notizie che sull'artista danno l'Hackert e il Grano nelle loro *Memorie de' pittori messinesi* (p. 24 della ristampa da me curata, Messina 1932), trasportate di peso dal Lanzi nella sua *Storia pittorica* (Firenze, 1834, I, p. 200).

² M. SALMI, *Il palazzo e la piazza dei Cavalieri* (nel vol. *Il palazzo dei Cavalieri e la scuola normale superiore di Pisa*, Bologna, Zanichelli, 1932, p. 40 e p. 50).

³ G. PIOMBANTI, *Guida storica e artistica della città e dei dintorni di Livorno*, Livorno 1903, p. 225.

dato dagli autori delle *Memorie de' pittori messinesi*, con il fiorentino Filippo Paladino fu il Lanzi, che gli attribuì sulla menzione della *Guida Fiorentina*, la *Decollazione del Battista* in San Iacopo in Campo Corbolino, « tavola — egli dice — degna di essere ricordata perchè l'autore non batte le vie trite della sua scuola, ma sembra avere più che ne' suoi, studiato ne' Lombardi, e di non avere ignorato il Baroccio ».

L'opera, molto annerita, può ancora vedersi nel posto originario (fig. 1) e la giustezza della identificazione fatta dal vecchio storico della pittura italiana può verificarsi attraverso il confronto con un dipinto sicuramente del Paladino: la pala, ad esempio, con la *Vergine e Santi* (una delle opere — come può desumersi dallo stemma nella copertina del libro tenuto aperto dai due puttini sul primo gradino del trono — per il vescovo Gargallo) era nel palazzo vescovile di Malta (fig. 2). Le concordanze stilistiche tra le due opere risultano evidenti dal semplice accostamento; chi ha dipinto quella flessuosa figura di Salomé, ormai senza corpo e solo un pretesto per gli arabeschi decorativi della ornatissima veste, è lo stesso che ai piedi del trono della Vergine della pala maltese, ha dato quell'enfatico atteggiamento alla figura di S. Paolo che resta nonostante la rigida articolazione dei panneggi — fatta per rialzare e manieristicamente acutizzare i contorni della figura — della stessa anemica famiglia della fiorentina Salomé; e ancora più puntuali e pungenti si fanno i riscontri quando si osservi l'allentata indolenza con cui le immagini si snodano tanto nell'uno che nell'altro dipinto e ancora il modo, tipicamente manieristico, con cui la luce scivola su quelle molli forme.

Ciò non pertanto essi sono molto diversi: il primo, se non fosse per quella figura di Salomé, colta nei fioriti giardini del manierismo fiorentino, si direbbe, proprio secondo l'indicazione del Lanzi, lombardo; tanto quella esibizione di nudi manieristicamente girati a vite nell'ombra fumosa, quella figura del Battista riversa al suolo e rivelata dalla luce, quel rotare del bronzo piatto, con la testa del decapitato, profilato dalla luce,

sono prossimi al fare dei Campi e specialmente di Antonio¹; la pala maltese invece, a cominciare dall'impianto, è più apertamente fiorentina e la figura della Vergine col Bambino, emana certa suggestione pontormesca, che è l'elemento che più attrae nella dispersa opera pittorica del Paladino.

S'intende un Pontorno alquanto infiacchito e reso indolente: il gruppo centrale conserva ancora la compattezza che tradisce il grande modello (probabilmente la « Madonna » della coll. Böhler di Monaco), ma il simultaneo e dinamico conglobarsi delle forme — l'elemento che frena quel che di dispersivo c'è nello schema — per cui è stata immaginata quella instabile posa perde la sua essenzialità nella lenta e rilassata trascrizione del nostro pittore: non diversamente dai panneggi che svuotati della loro consistenza pittorica e del loro snodato percorso sembrano indumenti cartacei faticosamente spianati ed agitati.

Più interessante, perchè più fresco e vivo, ed anche più ricco di qualità espressive è il disegno che si conserva in uno dei due volumi di Siracusa e che credo si riferisca a questa Madonna (fig. 3), della quale il Paladino — nonostante le proporzioni più allungate — dovette ricordarsi quando, certamente nei primi tempi del suo soggiorno siciliano, — tanto vicina ci sembra alle

¹ Il dipinto di Firenze non può datarsi oltre il 1586 che è l'anno in cui il Paladino venne imprigionato. Della sua attività anteriore a quell'anno non si sa nulla. Alcuni scrittori siciliani (La Farina; Mortillaro, *Guide de Palermo* 1857, p. 62; Lanza, *Guida del viaggiatore in Sicilia*, 1859, p. LXV, etc.), nei loro fugaci accenni, affermano che il pittore nacque nel 1544, ma sulla giustezza o meno di questa indicazione non posso dir nulla, non essendomi stato possibile rintracciare la fonte. Gli autori delle cit. *Memorie de' pittori messinesi*, attingendo ad una fonte, a me parimenti ignota, scrivono: «Di questo pittore per essere poco conosciuto diremo in breve, che fu Fiorentino, e dopo avere in Patria appreso la professione, passò in Milano, d'onde fu costretto fuggire per grave disordine commesso». Questi fatti, a cui gli accennati riscontri danno un accento di veridicità, dovrebbero porsi prima del 1586, prima cioè del periodo largamente documentato dell'attività del Paladino. È un piccolo problema che resta aperto e che, sulla scorta del quadro fiorentino, può forse chiarirsi con un più attento scrutinio delle opere del manierismo lombardo.

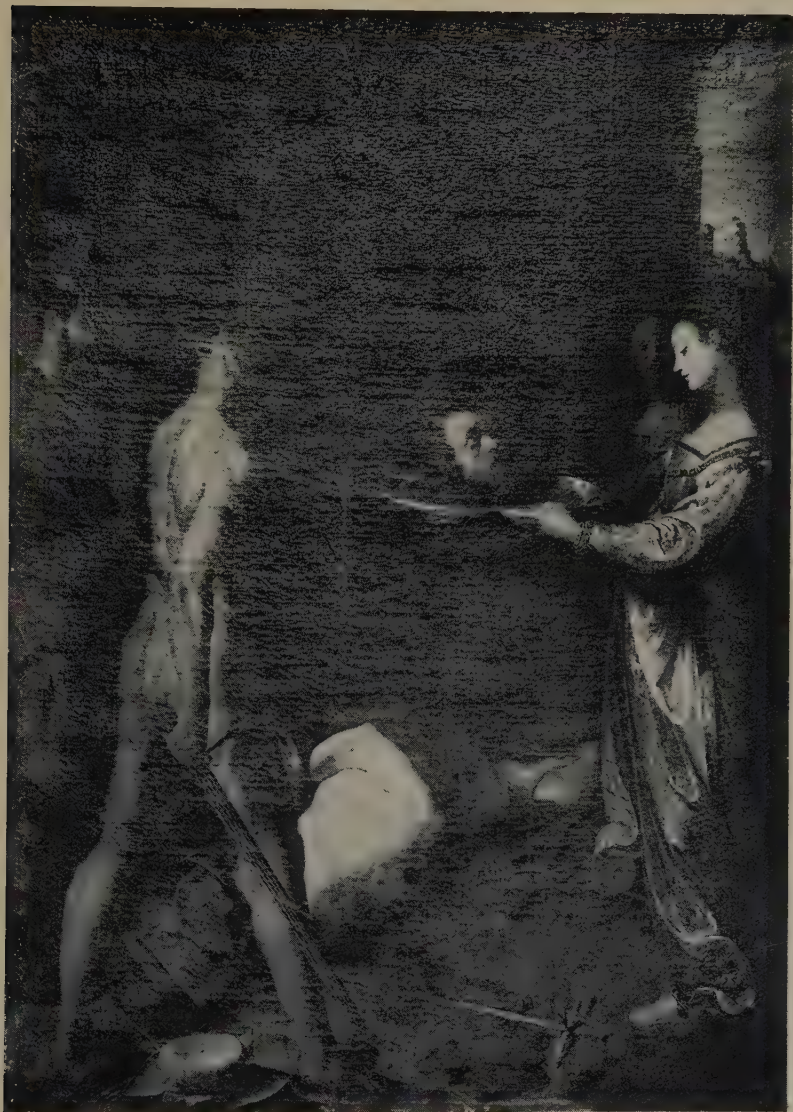


Fig. 1. — FILIPPO PALADINO: La decollazione del Battista.
(Firenze. — S. Iacopo in Campo Corbolini).

due opere esaminate — eseguì, per il convento dei Carmelitani



Fig. 2. — FILIPPO PALADINO: La Vergine col Bambino e Santi.
(Malta. — Palazzo Vescovile).

di Caltanissetta questa pala (fig. 4) con la Vergine e il Bambino

in gloria tra i profeti Elia ed Eliseo ed in basso, ai lati di un



Fig. 3. — FILIPPO PALADINO: Disegno per la pala d'altare di Malta.
(Siracusa. — Museo di Palazzo Bellomo).

grande arco, che inquadra una veduta paesistica, le figure del Bat-

tista, di S. Stefano, S. Francesco d'Assisi e S. Luca Evangelista.



Fig. 4. — FILIPPO PALADINO: La Vergine col Bambino e Santi.
(Caltanissetta. — Palazzo Comunale).

Più immediatamente vicino ai manieristi fiorentini del cir-

colo alloriano — e non è da escludersi che ciò sia dovuto ad una



Fig. 5. — FILIPPO PALADINO: S. Luca.
(Palermo, — Chiesa di S. Giorgio dei Genovesi).

nuova presa di contatto con quell'ambiente, in seguito alla libe-

razione — si dimostra in due tele eseguite a Palermo nel 1601: in quella raffigurante « San Luca che dipinge la Vergine », nella chiesa di S. Giorgio dei Genovesi (fig. 5) e nel più corsivo e generico « Arcangelo Michele » (fig. 6) del Museo Nazionale. Sono le opere più antiche che di lui si conservano in Sicilia: il confronto con i quadri precedenti fa risaltare il loro diverso orientamento stilistico e rende probabile, come dicevo, un suo breve soggiorno in patria.

Nulla di pontormesco in queste tele e nulla che rievochi quei riflessi lombardi che abbiamo visto nella più antica opera conosciuta: qui, a meno di certe tipiche inflessioni, la presentazione dei due argomenti, il corredo degli elementi decorativi sono quelli stessi divulgati nelle più frequentate botteghe fiorentine: si dica il Vasari o si dica l'Allori più scandente e facilone.

Non è certo questo il Paladino che interessa seguire: per fortuna c'è un altro Paladino che si chiarifica specialmente nelle opere più tarde: un Paladino che muovendo da impressioni e ricordi pontormeschi realizza brani di pittura di una stringata eleganza e di un sorvegliato accento popolaresco.

Così è, ad esempio, per questa popolaresca interpretazione della « Presentazione della Vergine al tempio » (fig. 7), una delle cinque tele che il Paladino dipinse nel 1613 come decorazione della tribuna della cattedrale di Enna, proprio in quel periodo ricostruita. L'artista ha, come si vede, sfrondata la scena di tutti quegli apparati che avrebbero potuto nuocere alla casalinga presentazione del suo argomento. Si tratta di una scena paesana, che ha per attori delle persone molto alla buona: una contadinesca famiglia che conduce al tempio una bambina vestita a nuovo, nel suo lungo e impacciante abito bianco, seguita dai congiunti che dispensano elemosine ad un bimbo implorante; ad un mendico volto di schiena che ha vicino a sè il catino per il magro pranzo, mentre un altro bimbo, nella beata inconsapevolezza della sua miseria, giuoca con un cane. Gente di una psicologia semplice ed elementare, presentata con una sorprendente arguzia e con una eleganza tutta toscana che redime, qui come altrove, queste « macchiette » trovate nella vita di ogni giorno. Certo tutto questo



Fig. 6. — FILIPPO PALADINO: L'Arcangiolo Michele.
(Palermo. — Museo Nazionale).

non meriterebbe di essere rilevato se non scaturisse da una realtà figurativa: se non fosse cioè la rivelazione di un mondo che pur nella sua disarticolazione episodica trova un accento stilisticamente unitario.

E in realtà l'intimità casalinga di questa scena paesana è data dalla fumosa atmosfera del quadro, entro la quale perde il suo carattere di scenario quella scala — che una grande arcata mette a contatto con un cielo nuvoloso — e quell'ingresso del tempio di una fiorentina giustezza, ma pur così angusti e così efficaci a dar movimento alla scena con il loro svolgersi e piegarsi in un ritmo acutamente ascensionale. Un'atmosfera entro cui filtra una luce astratta che silenziosa scende sulle persone e sulle cose, dando loro una parvenza fantomatica: luce che tornisce, rivelandone i volumi essenziali, le nudità del mendicante sdraiato per terra o la gamba del bimbo seduto, o scivola sulle vesti seriche dei personaggi che acquistano un luccichio strano e sordo, nelle cangianti tonalità dei gialli, dei rossi, degli azzurri e delle tinte violacee. E bisogna ancora sottolineare la suggestione pontormesca che è diffusa in quest'opera derivante da quell'architettura che rievoca — sia pure in tono minore — quella dei famosi quadretti con le storie di Giuseppe ebreo ed inoltre certa contiguità di effetti con il Bachiacca e lo Schedoni che con Andrea del Sarto, il Beccafumi, il Rosso sono, come è noto, i protagonisti più alti di questo « macchietismo ».

Questo essenzializzarsi degli elementi figurativi è più evidente in un altro quadro di questa serie: in quello con la « Circoncisione », che purtroppo il cattivo stato di conservazione e la scarsità della luce del luogo in cui è esposto non consentono si possa riprodurre. C'è in questo quadro un pezzo pittoricamente indimenticabile: il frate calvo visto di dorso, in una veste marrone di impeccabile rigore stilistico, posto quasi a specchio del lungo tavolo interamente ricoperto da un tappeto vivo di radiazioni rossastre.

Il riquadro meno significante è quello dell'« Assunzione », riprodotto e illustrato dal Venturi per esemplificare un Paladino ripetitore in ritardo delle forme di Andrea del Sarto: in realtà in alcune opere del nostro ed anche in alcuni disegni — come,



Fig. 7. — FILIPPO PALADINO:
Presentazione al Tempio.
(Enna. — Cattedrale).



Fig. 8. — FILIPPO PALADINO:
L'Immacolata.
(Enna. — Cattedrale).

ad esempio, in quello che qui riproduco (fig. 9) — è facile co-

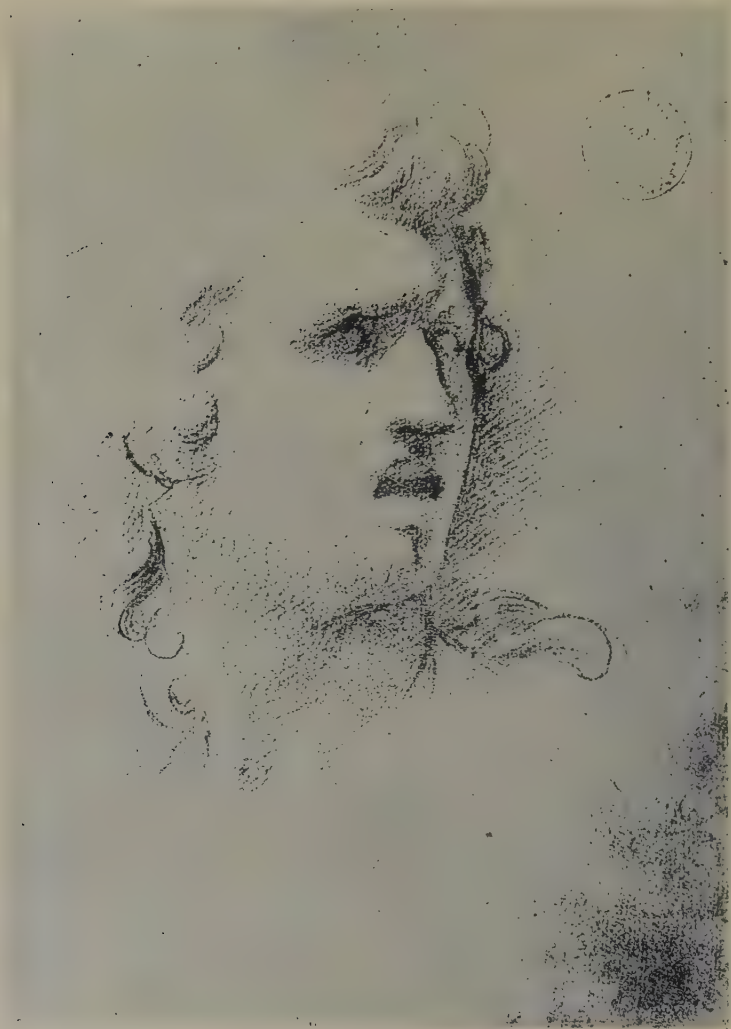


Fig. 9. — FILIPPO PALADINO: Disegno con testa virile.

(Siracusa. — Museo di Palazzo Bellomo).

gliere accenti propri del maestro fiorentino, specialmente in quel-

l'astratto luminismo, desunto da Leonardo, che leviga e sfuma le



Fig. 10. — FILIPPO PALADINO: La Visitazione.
(Enna. — Cattedrale).

teste delle immagini in una opulenta mobilità di riflessi; ma è poi arbitrario, come si può dedurre da quello che si è detto, porre il

Paladino su di una linea uguale di svolgimento, nel caso in specie, al seguito di Andrea del Sarto.

Del pari generico e fiacco è il telone con l'« Immacolata » (fig. 8) in cui l'artista, come aveva già fatto con l'« Assunzione », ripiglia a freddo un tema varie volte trattato: può interessare quella scenografica visione di una città manieristica immersa in un'atmosfera solfurea che si vede nella parte inferiore.

Nella tela con la « Visitazione » (fig. 10) vengono ripresi certi schemi tipici del manierismo, ma quel che più importa rilevare è la qualità del colore che raggiunge una calda fusione atmosferica forse per via di suggerimenti del Barocci e del Passignano — non per nulla qualche opera del nostro, come il « Martirio di S. Agata » di Piazza Armerina, porta l'ascrizione al Ligozzi — che al Paladino potevano giungere di riflesso, attraverso l'Allori, che sul finire del cinquecento aveva eseguite per la Sicilia alcune opere — in questo senso notevolissime — dal nostro artista certamente vedute e studiate¹.

Anche il parmigianesimo, che è stato visto nel Paladino, trova la sua giustificazione, e, a parte gli spunti che possono trarsi dalla già ricordata pala dei carmelitani di Caltanissetta e gli accenti che possono cogliersi in alcuni disegni, riproduco qui la pala con la « Madonna del Rosario » (fig. 11), conservata pure a Caltanissetta, eseguita nel 1614, in cui il gruppo della Vergine col Bambino, sembra rievocare motivi del grande manierista, forse attraverso la divulgazione che la sua opera ebbe per via delle stampe. Ma, a parte questo, nulla in quest'opera, che è da porsi tra le più nobili fatiche del Paladino, trovo che non possa spiegarsi attraverso Firenze² e specialmente attraverso Andrea del

¹ S. BOTTARI, *Un'opera sconosciuta di A. Allori*, in *Rivista d'Arte*, luglio-dicembre 1933.

² Gli studi recenti vanno del resto sempre più chiarendo quanto nella formazione del Parmigianino, oltre il primitivo orientamento corregesco, abbiano influito il Rosso e il Pontormo. Già il Friedländer (« *Repertorium für Kunstwissenschaft* ». 1925, p. 49) ha indicato alcune fondamentali relazioni con il Rosso, riprese ed ampliate dallo Antal (in « *Pi-nacotheca* » luglio-agosto 1928, pp. 49-56), il quale illustrando il « San



Fig. II. — FILIPPO PALADINO: La Vergine del Rosario.

(Caltanissetta. — Palazzo Comunale).

Sarto (si guardi al modo con cui sono sfumate le teste), ed ancora attraverso il Pontormo, al riflesso ed all'efficacia della cui opera si deve l'insolita animazione del quadro, tradotto dal Paladino nel suo linguaggio popolaresco, con quella felice trovata della folla dei fedeli, varia ed argutamente contrapposta, collocata nel primo piano.

*
**

Filippo Paladino, nei pochi accenni che dagli studiosi che mi hanno preceduto gli sono stati dedicati, è stato ritenuto ora « in tutto seguace del Barocci e del Cigoli » (Mauceri); ora seguace del Parmigianino, il cui influsso nei suoi disegni sarebbe così preponderante da far passare in secondo piano i ricordi degli altri artisti (Frölich-Bum); ora viceversa un seguace in ritardo di Andrea del Sarto, la traccia della cui tradizione persisterebbe non soltanto nei quadri ma anche e più nei disegni (Venturi). Noi, sia pure sommariamente, abbiamo indicato in che senso bisogna intendere questi accostamenti, ai quali ci siamo ben guardati dall'attribuire un valore esclusivo: abbiamo inoltre visto quanto era nel vero il Lanzi che nella formazione del nostro scorgeva un'ascendenza lombarda e siamo andati ancora avanti, proponendo altri accostamenti: all'Allori, ad esempio, la cui grafia, per altro abbastanza corsiva, è richiamata da non pochi disegni e il cui fare, anch'esso molte volte alquanto generico, ricorre non in un solo dipinto del nostro — accenti che per questa

Rocco » di Bologna e giustamente ad esso assegnando un ruolo fondamentale nella storia del manierismo, pur riconoscendovi « influssi fiorentini e Pontormeschi » ha ommesso di indicare una fonte precisa: intendo il poco noto « San Quintino » della pinacoteca comunale di San Sepolcro (disegno agli Uffizi, 6647 verso), che il Vasari dice iniziato da Mario Pichi ma rifatto dal Pontormo e che comunemente si ritiene eseguito tra il 1518 e il 1520, mentre il quadro di Bologna, per essere stato eseguito durante il soggiorno dell'artista in quella città, è da datarsi tra il 1527 e il 1530.

loro natura, per essere cioè l'espressione di una mentalità divenuta comune, consentirebbero, con poca fatica e appunto per questo con poco profitto, l'allargarsi dei rapporti; — e poi finalmente, quel che ci sembra più essenziale e discriminante, al Pontormo, la cui suggestione, anche se non immediatamente puntualizzabile, scaturisce, come elemento fondamentale, non solo da molti disegni, ma anche dai più alti dipinti del Paladino.

Questo giuoco di rapporti serve a stabilizzare nella storia la personalità del dimenticato pittore fiorentino: sono gli elementi culturali entro cui si muove, non già con coerenza di svolgimento, ma con un fare, per così dire, di memoria, solo nei momenti migliori superato e inverato da quello che è l'elemento più intimo della sua limitata sensibilità: la trascrizione, in termini popolareschi, e però cordiali ed attraenti, di un linguaggio figurativo che ebbe più alto destino e più complessi svolgimenti.

CATALOGO DEI DIPINTI.

FIRENZE, S. Jacopo in Campo Corbolini: «Decollazione del Battista».

Prima del 1586. Ricordato dal LANZI, *Storia pittorica*, I (ediz. 1834) p. 200.

MALTA, Chiesa parrocchiale di S. Paolo nella Valletta: quadro dell'altare maggiore.

MALTA, Palazzo Vescovile: «Vergine in trono con vari santi». (Debbò la fotografia qui riprodotta alla cortesia del prof. V. Mariani).

MALTA, Chiesa dei Cappuccini alla Floriana: «L'Invenzione della Croce».

MALTA, Chiesa del Convento di S. Francesco: «SS. Cosma e Damiano». Queste opere vennero eseguite nel 1595: cfr. ABELA, *Malta illustrata*, 1780, I. III, p. 209.

PALERMO, Museo Nazionale: «Arcangelo Michele», firmato e datato 1601. Originariamente nella chiesa di S. Olivia dei Paolotti; nel 1822 nella pinacoteca della R. Università.

PALERMO, Chiesa di S. Giorgio dei Genovesi: «S. Luca in atto di dipingere la Vergine», firmato e datato 1601.

PALERMO, Museo Nazionale: «S. Andrea». Proviene di S. Oliva dei Minimi; nel 1822 venne dai frati donato alla quadreria dell'Università. Portò l'attribuzione a Sebastiano del Piombo e a Girolamo Mu-

- ziano: fu restituito al Paladino dal Meli (*Pinacoteca del Museo di Palermo*, p. 38). Può ritenersi dipinto tra il 1601 e il 1602.
- CALTANISSETTA, Casa comunale: « La Vergine col Bambino tra i profeti Elia ed Eliseo ed in basso il Battista, S. Stefano, S. Francesco d'Assisi e S. Luca Evangelista ». Proviene dall'abolito convento de' Carmelitani: probabilmente, questa pala, venne dipinta nel 1602.
- CALTANISSETTA, Badia di S. Spirito: « Immacolata ». Proviene dai Cappuccini.
- CALTANISSETTA, Ibid.: « S. Agostino davanti al Crocifisso ». Possono ritenersi dello stesso momento della pala dei Carmelitani.
- PALERMO, Chiesa di S. Cita dei Predicatori: « Beata Agnese di Montepulciano »; ai lati 14 quadretti della vita della Santa. Firmata e datata 1603.
- CALTAGIRONE, Casa Ingrassia: « S. Diego in atto di adorare il Crocifisso ». Proviene dall'abolito convento di S. Diego. Firmato e datato 1603.
- CALTAGIRONE, Chiesa dei Cappuccini: « Madonna dell'Itria e varie figure di Santi ». Firmato e datato 1604.
- CALTAGIRONE, « S. Antonio di Padova ». Attrib. del La Farina: circa lo stesso periodo del precadente.
- CALTAGIRONE, « Beata Lucia da Caltagirone ». Attrib. del La Farina: circa lo stesso periodo del precedente.
- CALTAGIRONE, Chiesa dei Terziari: « Deposizione dalla Croce ». Firmato e datato 1605.
- CALTAGIRONE, Ibid.: « I sette Angeli ». Attrib. del La Farina.
- CALTAGIRONE, Convento di S. Bonaventura dei Minori osservanti: affreschi raffiguranti il « Cenacolo » e la « Deposizione della Croce ». Attrib. del Di Marzo.
- CALTAGIRONE, Chiesa di S. Nicolò di Bari: « Cristo all'orto ». Attrib. del Di Marzo.
- CALTAGIRONE, Chiesa di S. Anna: « S. Anna »; attrib. del La Farina.
- CALTAGIRONE, Chiesa delle Anime del Purgatorio: « Il Sacrificio della Messa »; attrib. del La Farina.
- PALERMO, Casa Linguaglossa: « Annunciazione ». Proviene da Caltagirone ove era in possesso del Barone di Rosabia. L'attrib. è del Di Marzo.
- PALERMO, Chiesa dell'Olivella: « Vergine col Bambino e Santi ». Firm. e dat. 1605.
- CATANIA, Duomo: « Martirio di Sant'Agata ». Firm. e lat. 1605. Cfr. E. MAGANUGO, *Il martirio di S. Agata nell'arte di Sicilia*, in *Arch. stor. per la Sicilia Orientale*, Catania, 1928, p. 245 e sgg.
- MESSINA, Museo Nazionale: « Stimmate di S. Francesco ». Proviene dai Cappuccini e può indirettamente datarsi 1606. Riprodotto in MAUCERI, *Il Museo Nazionale di Messina*, Roma, 1929, p. 61.

MAZZARINO, Chiesa dell'Immacolata: « L'Immacolata ». Firm. e dat. 1606.

VIZZINI, Chiesa dei Cappuccini: « Deposizione ». Dat. 1607.

PIETRAPERZIA, Duomo: « Assunzione della Vergine ».

PIETRAPERZIA, S. Maria di Gesù: « Immacolata ». Simile a quella di Mazzarino.

PIETRAPERZIA, Ibid.: « Il Redentore tra S. Pietro d'Alcantara e S. Ermenegildo ».

Queste opere, pur non essendo datate, possono ritenersi eseguite tra il 1606 e il 1607.

SCICLI, Cappuccini: « Calvario ». Circa il 1607. Il Mauceri erroneamente ricorda questa tela come una « Deposizione ». (*La Contea di Modica nell'arte*, ne « *L'Arte* », 1914, fasc. II, p. 10 dell'estratto).

MINEO, Cappuccini: « Deposizione ».

MINEO, Chiesa di S. Francesco: « Estasi di S. Francesco », attr. del La Farina.

MINEO, Chiesa degli Osservanti: « S. Antonio Eremita », attr. del La Farina.

Queste opere possono ritenersi eseguite tra il 1606 e il 1607.

MAZZARINO, Oratorio contiguo alla chiesa di S. Domenico: « Madonna del Rosario ». Firm. e dat. 1608. Nello stesso oratorio gli sono attribuiti l'affresco nell'abside con « l'Incarnazione della Vergine » ed alcuni affreschi, molto deteriorati, che decorano le pareti.

MAZZARINO, Chiesa di S. Sofia: « Madonna col Bambino tra S. Francesco e S. Sofia ». Attrib. del Di Marzo.

MAZZARINO, Chiesa di S. Sofia: « Epifania ».

MAZZARINO, Chiesa del Carmine: « Il Martirio di S. Lorenzo ».

Quest'opera è ritenuta dal Di Marzo il capolavoro dell'artista.

VIZZINI, Cattedrale: « Madonna della Mercede ». Firm. e dat. 1608.

PALERMO, Museo Nazionale: « S. Antonio di Padova che assolve un penitente ». Firm. e dat. 1608. Proviene dal convento dei frati minori riformati.

PALERMO, Ibid.: « S. Margherita » (n. 233), attribuita.

PALERMO, Ibid.: « Ritratto di un frate leggente » (n. 25) attribuito.

PALERMO, Chiesa di S. Cita: « Visione di S. Caterina da Siena ». Firm. e dat. 1609.

LICATA, Chiesa di S. Angelo: « Martirio di S. Giacomo ». Dat. 1609.

BUTERA, Duomo: « La Vergine in gloria »; circa il 1609.

VIZZINI, Cattedrale: « Martirio di S. Lorenzo »; firm. e dat. 1611.

LICATA, Chiesa di S. Antonio: « Triade »; dat. 1611.

LICATA, Convento dei Domenicani: « S. Antonio Abate ». Attrib.

MILITELLO VAL DI NOTO, Chiesa di S. Francesco: « S. Carlo Borromeo ».

MILITELLO VAL DI NOTO, Ibid.: « S. Francesco in estasi ».

- MILITELLO VAL DI NOTO, Ibid.: « Madonna col Bambino e Santi ». Soltanto la prima tela è firm. e dat. 1612.
- PIAZZA ARMERINA, Duomo: « Assunzione della Vergine »; firm. e dat. 1612.
- PIAZZA ARMERINA, Duomo: « Martirio di S. Agata », con l'attr. ad Iacopo Ligozzi. Cfr. anche per le vicende del quadro, E. MAGANUGO, *Il martirio di S. Agata nell'arte di Sicilia*, cit.
- PIAZZA ARMERINA, Chiesa della Catena: « Madonna della Catena ».
- PALERMO, Convento di S. Domenico: « Estasi di S. Domenico »; circa il 1612.
- MONKEALE, Monastero dei Benedettini: « Martirio di S. Placido e compagni »; attrib. del La Farina.
- DINTORNI DI PALERMO Chiesa di S. Martino delle Scale: « San Giovanni che predica alle turbe »; attrib. del Di Marzo.
- DINTORNI DI PALERMO, Ibid.: « S. Martino che divide il mantello con il povero »; attrib. del Di Marzo.
- CALASCIBETTA, Chiesa dei Cappuccini: « Adorazione dei Magi »; attrib. del La Farina.
- ENNA, Duomo: « Immacolata ».
- ENNA, Ibid.: « Presentazione del Bambino al tempio ».
- ENNA, Ibid.: « Presentazione di Maria al tempio ».
- ENNA, Ibid.: « Visitazione di S. Elisabetta ».
- ENNA, Ibid.: « Assunzione della Vergine ».
- Opere firm. e dat. 1613.
- PALERMO, Chiesa dell'Olivella: « Martirio di S. Ignazio »; firm. e dat. 1613.
- PALERMO, Casa Colluccio: « Negazione di S. Pietro ».
- In queste due opere il Di Marzo ha visto un'influenza del Caravaggio.
- CALTANISSETTA, Casa Comunale: « Madonna del Rosario »; firm. e dat. 1614. Proviene dalla chiesa di S. Domenico.

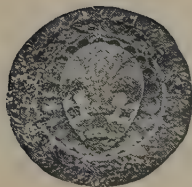
OPERE PERDUTE.

- CATANIA, Convento dei Benedettini: « La moglie di Putifarre ». Ricordato dal BERTUCCI, *Guida del Monastero dei pp. Benedettini di Catania*, Catania, 1846, p. 46.
- PALERMO, Chiesa di S. Sebastiano: « Martirio di S. Stefano ». Composizione simile a quella della Chiesa dell'ex-convento del Carmine in Mazzarino.
- MAZZARINO, Cappella del palazzo Branciforte: « Transito della Vergine ».
- VIZZINI, Chiesa di S. Giovanni Battista: « Il Battesimo », dat. 1610. Il Di Marzo ricorda anche il bozzetto.

MESSINA, Chiesa dei Minori Osservanti: « La Vergine del Carmelo », firm. e dat. 1606.

BIBLIOGRAFIA.

- F. HACKERT-G. GRANO, *Memorie de' pittori messinesi*, Napoli 1792 (rist. curata da S. BOTTARI, Messina, 1932, pp. 24-25).
- C. LAFARINA, *Memorie del dipintor da Firenze Filippo Paladino*, in « *Il Faro* », Messina, 1836, pp. 65-77.
- G. DI MARZO, *Memorie sulla vita di F. Paladino*, in « *Arch. stor. italiano* », IV serie, tomo IX (1882), pp. 174-197.
- E. MAUCERI, *Due volumi di disegni di F. P.*, in « *Bollettino d'Arte* », ottobre 1910.
- L. FROELICH-BUM, *Parmigianino und der Manierismus*, Wien, 1921, pp. 177-78.
- A. VENTURI, *Storia dell'Arte*, vol. IX, p. V, p. 790.
- A. VENTURI, nell'*Enciclopedia Italiana*, ad vocem (ripete quanto ha scritto nella *Storia dell'Arte*).





Opere d'Arte ignote o poco note

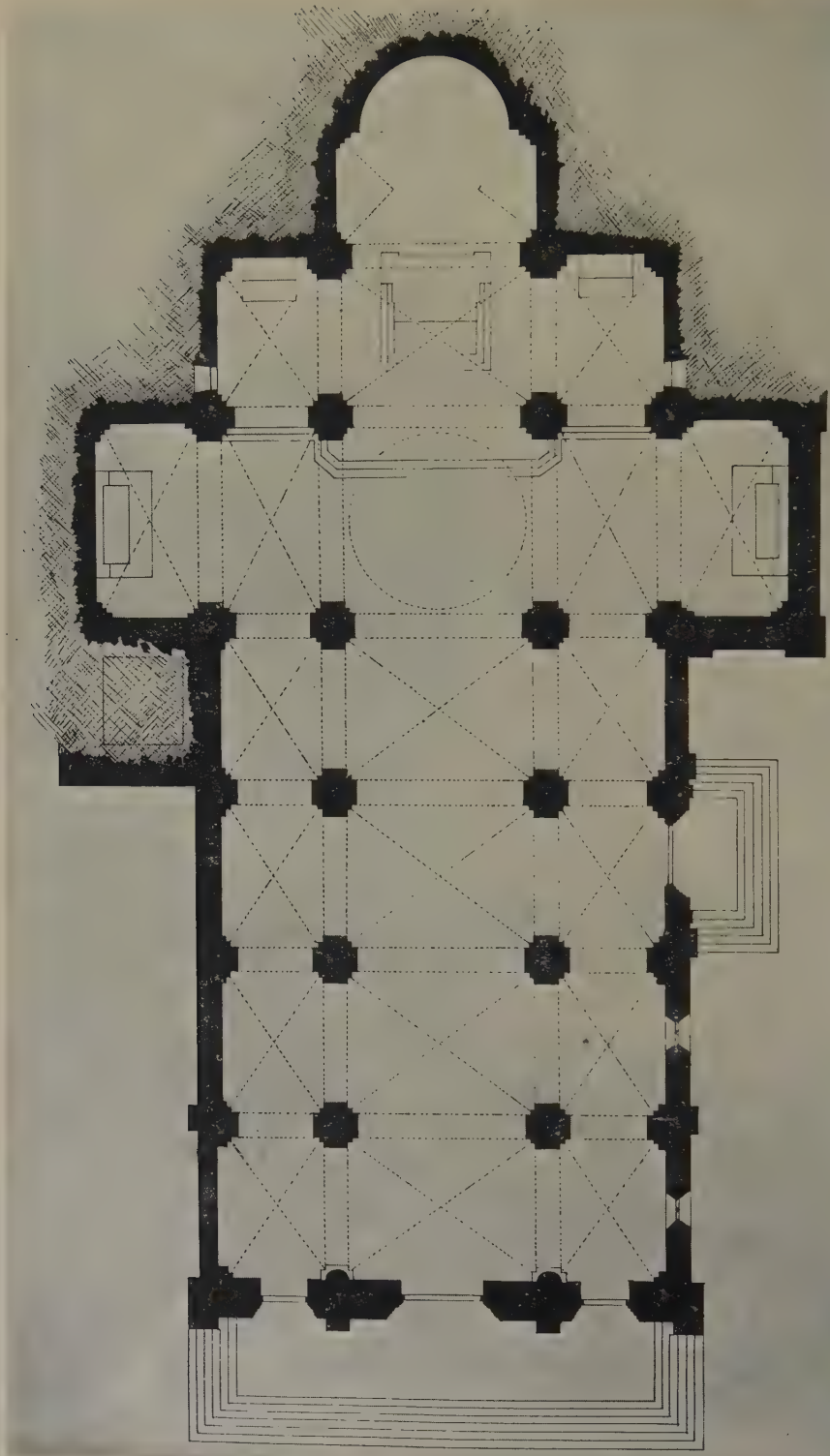
Giorgio Vigni – L'Architettura del Duomo di Grosseto.

Questo mio studio sul Duomo di Grosseto ha lo scopo di precisare la conoscenza di un monumento, riguardo al quale si trovano, anche in pubblicazioni recenti, notizie non perfettamente esatte.

L'aspetto odierno del monumento è tutt'altro che omogeneo e genuino. Esso è determinato dai rifacimenti e dai restauri, ai quali la Cattedrale di Grosseto, dedicata a S. Lorenzo, è stata soggetta fin dalla prima metà del sec. XVI.

La pianta della chiesa è a tre navi (fig. 1); due cappelle sporgono lateralmente dal transetto; la nave centrale termina nel coro, che ha in fondo un'abside semicircolare. Conforme alle prescrizioni liturgiche la chiesa è orientata con l'abside a levante.

All'esterno, nella facciata (fig. 2), il monumento si presenta con l'aspetto freddo di una cosa rinnovata modernamente; ciò è dovuto ai restauri che alla facciata stessa furono fatti tra il 1840 e il 1845, e di nuovo nel 1853, con una pulitura eccessiva (e in parte sostituzione) del paramento a strisce di marmi bianchi e rossi, tratti dalle cave dell'Alberese, di Caldana e di Montarrenti. Tuttavia la disposizione architettonica, salvo il timpano della nave centrale e le due torricelle laterali, che sono elementi rifatti in epoca tarda, è rimasta fondamentalmente quella antica.



Sull'angolo destro della facciata una iscrizione ci dice che l'opera fu cominciata nel 1294¹.

Si nota un persistente attaccamento a forme romaniche nei portali con archi a tutto sesto e nella loggetta che li incornicia, orizzontale al centro e inclinata lateralmente lungo gli spioventi delle navate minori; ma esse forme sono interpretate goticamente negli elementi decorativi, quali sono ad esempio gli archetti acuti trilobi che fregiano gli architravi delle porte minori, quelli della loggetta e il rosone del fastigio centrale, disegnato con eleganza in una doppia serie di colonnine e di archetti acuti. E mentre quelle forme in sè potrebbero far pensare a una derivazione da motivi lombardi con qualche avvicinamento a modi pisani, la decorazione li impronta di un carattere senese.

Questo carattere senese è manifestato con la massima nitidezza dal fianco meridionale della chiesa, che è la parte meglio conservata di tutto l'edificio, nonostante che abbia ricevuto il suo compimento alla fine dell'Ottocento. Sono originali i due finestroni, il tabernacolo e la statua posti in mezzo ad essi sul contrafforte, e la porta fino alla cornice che serve di base alla lunetta (figg. 3 e 4); questa, col suo timpano e pinnacoli laterali e statue relative, è opera dovuta ai restauri del 1897².

Gli elementi decorativi di questo fianco e in particolare delle bifore sono palesemente derivati dal Duomo di Siena, come poteva farlo un artista formatosi con tutta probabilità nell'officina di Giovanni Pisano; tale discendenza si fa evidente quando si notino i cavalli e i leoni sporgenti dalla base delle bifore. Conosciamo il nome di questo scultore-architetto dalla iscrizione che

¹ — IN NOIE DNI AM ANNO DMNI M/CCLXXXIII TPR DNAT NO/BILIS VIRI DNI PHYLIPPI MA/LAVOLTE SCDA VICE POTEST/ATIS GROSS. FUT INCEPTU/ HOC OPUS.

² Per la lunetta fu copiato con leggere modificazioni il gruppo di Giovanni di Agostino, che si trova nell'Oratorio di S. Bernardino a Siena. Ad. Venturi credette che tutte le statue e la decorazione di questo fianco della Cattedrale grossetana fossero opera originale di Giovanni (*Storia dell'Arte*, Milano, vol. IV, 1906, p. 286), e l'errore si trova genericamente ripetuto anche nella recente opera del Lavagnino (*Storia dell'Arte Medievale Italiana*, Torino, 1936, p. 590). Le repliche moderne nella lunetta e nei pinnacoli sono invece opera del senese Leopoldo Maccari (1897); questa notizia, che già si trovava nel Nicolosi (*Il litorale maremmano*, Bergamo, 1910, p. 100), mi è stata confermata dai discendenti dello scultore.

si trova sul contrafforte in angolo con la facciata, ed è quello di Sozo Rustichini senese¹.

Forma angolo col fianco ora descritto la cappella del braccio



Fig. 2. — Facciata del Duomo di Grosseto.

destro del transetto, e con essa s'interrompe il rivestimento marmoreo della costruzione sul fianco di mezzogiorno. Delle pareti

¹ — HUIUS OPIS FUT MAGR/ SOZUS RUSTIHINI D SE/NIS CAPUD MAGT PRMO.

esterne della cappella, in pietra forte, due sole sono visibili, essendo la terza nascosta dalle costruzioni addossate a tutta la parte posteriore della chiesa, le quali nascondono l'abside e includono anche il campanile addossato al fianco di tramontana¹.

Da questo lato rimane il rivestimento marmoreo in un breve tratto in angolo colla facciata, interrompendosi esso irregolarmente subito dopo il primo contrafforte, che è l'unico rimasto;



Fig. 3. — Bifore del fianco meridionale del Duomo di Grosseto.

la muratura continua in laterizio, con carattere di rifacimento e con tracce di una porta accecata. La interruzione del rivestimento marmoreo è dovuta con probabilità alle rovine che danneggiarono la Cattedrale grossetana al principio del Cinquecento: rovine che determinarono la necessità dei lavori iniziati nel 1538 dal senese Anton Maria Lari, detto il Tozzo.

¹ Il campanile fu costruito nel 1102, come dice un'iscrizione murata alla sua base.

Il ricordo di questi lavori ci conduce senz'altro all'interno della Cattedrale, che si presenta completamente trasfigurato da quello che doveva essere in origine (fig. 5). Le navate sono coperte con volte a crociera intervallate da arconi trasversali rotondi; al-



Fig. 4. — Porta del fianco meridionale del Duomo di Grosseto.

l'incrocio della nave maggiore col transetto è voltata una bassa cupola, mentre il coro è coperto a botte con due piccole vele triangolari ai lati. Le arcate sono a tutto sesto, e s'impostano su pilastri quadrangolari, le cui basi di travertino furono rivate di marmo nei restauri della seconda metà dell'800; mentre

i capitelli, che, secondo una descrizione del duomo fatta nel 1830¹, erano di ordine « dorico, alquanto complicato », dagli stessi restauri furono rifatti prendendo approssimativamente a modello quelli della decorazione esterna della chiesa.

Fortunatamente sono oggi rimessi in luce due mezzi pilastri primitivi addossati alla parete di facciata, ai lati della porta maggiore, i quali, unici rimasti nel rifacimento della chiesa, erano stati anch'essi ricoperti, per simmetria con gli altri, nei restauri del 1858. Sono pilastri quadrati con semicolonne addossate, di forma elegante e slanciata (fig. 6). Coll'aiuto della fantasia possiamo immaginarci tutta la chiesa impostata su questi pilastri e ricostruire in tal modo gran parte della sua bellezza perduta; la quale, fondandosi su questi elementi portanti arditamente slanciati, simili a quelli del Duomo di Siena, ed avendo arcate più ampie e più sottili di quelle odierne, risultava tutta di una maggiore ariosità architettonica, che oggi è invece crudamente appesantita nel tardo rifacimento di cui si parla.

Che le arcate fossero più sottili lo dimostra un saggio lasciato scoperto al disopra del capitello di uno degli antichi pilastri (fig. 6); gli archivolti erano poi segnati da una sottile cornice dentata. Che esse fossero più ampie lo dimostra il fatto che i pilastri odierni, progredendo nella seconda e terza campata, sono via via maggiormente spostati dall'asse dei contrafforti esterni, essendo ravvicinati fra loro in confronto ai pilastri antichi; di modo che i finestrone e la porta del lato meridionale, centrati perfettamente all'esterno tra i contrafforti, risultano all'interno via via maggiormente eccentrici nelle pareti delle campate rispettive (fig. 1).

Il rifacimento cui andò soggetto l'interno del Duomo di Grosseto fu dunque radicale. E forse i Grossetani sollevarono per questo delle rimostranze, che resero necessaria la lettera della Signoria di Siena del 10 dicembre 1540, nella quale si ordina al Podestà di Grosseto di fare in modo che « la muraglia et fabbrica » della Cattedrale sia continuata secondo i disegni del Lari, affinchè « non habbi d'andare per diverse architetture, per non confondere il buon principio dato »². Fu un principio che ebbe un lungo seguito, perchè la chiesa fu riconsacrata sol-

¹ E. ROMAGNOLI, *Biografia cronologica de' Bellartisti senesi*, VII, c. 39 segg. ms. Bibl. Com. Siena, L-II-7.

² G. MILANESI, *Documenti per la Storia dell'Arte Senese*, Siena, 1856, III, p. 139; e anche BORGHESI-BANCHI, *Nuovi documenti ecc.*, Siena, 1898, p. 479.

tanto nel 1669. La successione dei lavori (rifacimenti, amplia-



Fig. 5. — Interno del Duomo di Grosseto.

menti, costruzione delle volte) sfugge al nostro controllo per

manca di documenti¹; del resto la ricerca di essa esula dai nostri propositi. Neanche c'interessa l'aggiunta di altari sei e settecenteschi, che furono tolti dai restauri del 1860; mentre invece ci interesserebbe l'esistenza di un elemento che sarebbe molto importante per lo studio dell'antica fabbrica se fosse possibile controllarlo nella sua disposizione ed estensione, e cioè della cripta, che per lungo tempo servì come luogo di sepoltura dei vescovi. Essa fu riempita con materiali di scarico durante i restauri iniziati nel 1858 e accecata in ogni suo passaggio; così che oggi non si sa più neanche dove ne fosse l'accesso, e tanto meno si conosce se essa fosse costituita da una vera e propria cripta primitiva, magari ampliata e trasformata, o semplicemente da sotterranei praticabili di scarso interesse architettonico.

Una conoscenza così ridotta dell'organismo architettonico primitivo, che è quello che a noi interessa, porta necessariamente a conclusioni problematiche. Tant'è vero che, nonostante quel 1294 scritto sulla facciata, la datazione del monumento è discussa e incerta. Da una parte, fondandosi su un'interpretazione *ad hoc* di alcuni documenti, si vuole che questa Cattedrale di Grosseto sia una costruzione iniziata tra la fine del sec. XII e il principio del XIII, alla quale Sozo Rustichini, alla fine del secolo, avrebbe soltanto aggiunto la facciata e il paramento marmoreo del fianco²; dall'altra invece, accettando le iscrizioni nel senso più comprensivo, si ritiene che la costruzione del Duomo di Grosseto sia stata iniziata nel 1294, creata da Sozo³.

Credo che ambedue le tesi sian giuste, se conciliate. Che

¹ Mie ricerche nella congerie delle « Filze » dei negozi dell'Opera grossetana (*Arch. del Comune di Grosseto*) e tra le « Visite pastorali » dell'epoca (*Arch. vescovile di Grosseto*) sono riuscite infruttuose. Qualche notizia, ma senza citazione di fonti, si trova in: E. CHIARINI, *Del Duomo di Grosseto*, Grosseto, 1893.

² E. REPETTI, *Dizionario geografico-storico della Toscana*, II, Firenze 1835, p. 526 segg.

E. CHIARINI, op. cit.

A. CANESTRELLI, *L'architettura medievale a Siena e nel suo antico territorio*, estr. dal *Bull. Sen. di Storia patria*, 1904, p. 82.

C. NICOLOSI, *Il Litorale maremmano*, cit., p. 96 segg.

³ P. PIFFERI, *Viaggio antiquario per la via Aurelia da Livorno a Roma*, Roma, 1832, p. 35.

A. ADEMOLLO, *La Cattedrale di Grosseto*, in « *Arte e Storia* », 1887, fasc. 28 (p. 212) e segg.

IDEM, *I monumenti della provincia di Grosseto*, Grosseto, 1894, p. 72 segg.

P. TOESCA, *Storia dell'arte italiana*, Torino, 1927, p. 693.

E. LAVAGNINO, *Storia dell'arte medievale italiana*, cit. p. 517.

Grosseto, costituita in sede episcopale da Innocenzo II nel 1138, possedesse una chiesa cattedrale prima del 1294, e si può supporre nel luogo stesso dove essa sorge oggi, è cosa non solo facilmente ammissibile, ma anche documentata. Nel suo testamento



Fig. 6. — Interno del Duomo di Grosseto
(uno dei semipilastri originali).

del 1208 il conte Aldobrandino degli Aldobrandeschi di Sovana detta: « volo... quod decem ille libre quas pro opere canonice crossetane faciendo cum comitissa Adelagia uxore mea concessi annuatim eidem persolvantur ecclesie donec opus illud completum erit... » (Arch. di Stato, Siena - Diplomatico Riforma).

magioni. 1208, ottobre 22). La prima tesi si fa forte di questo documento, per dimostrare che il Duomo di Grosseto era già in costruzione nel 1208. Sebbene l'uso del vocabolo « canonica » non possa dar luogo a un'interpretazione sicurissima, non ci sono difficoltà per ammettere che si lavorasse intorno a una chiesa cattedrale in quel tempo; tanto più che altri documenti più tardi ne attestano l'esistenza; — così una conferma di privilegi ai Grossetani e il relativo giuramento del conte Palatino Guglielmo, fatto « in matrice ecclesia Grossetana » (1222, aprile 8. Arch. di Stato, Siena. Diplomatico Riformagioni); più vagamente un accordo fra senesi e grossetani per la vendita delle biade, « actum Grosseto in choro episcopii » (1234, luglio 28. *Idem* c. s.); infine una cessione momentanea di poteri del podestà Bartolomeo Tommaso da Asti « actum Grosseto in Ecclesia maiori » (1262, giugno 15. *Idem* c. s.) —.

Ma in che è consistita l'opera di Sozo Rustichini alla fine del secolo? Si può pensare che la costruzione primitiva rimanesse invariata, abbellendosi soltanto di una facciata e di un marmoreo esterno? Gli avanzi rimasti non autorizzano questa conclusione, ma piuttosto quella che Sozo nel 1294 abbia veramente ricostruito la Cattedrale di Grosseto, ispirandosi a quella di Siena e da essa traendo quella romanicità ornata goticamente, che le è propria. In tutta la costruzione, non completamente soffocato dai tardi rifacimenti, si intuisce un senso spaziale ampio e slanciato in altezza che deriva dal Duomo di Siena e non è quello di una fabbrica del principio del Duecento; se non ci si inganna giudicando da quei due semipilastri addossati alla parete di facciata, dei quali abbiamo già indicato il valore di suggerimento per una ricostruzione ideale della chiesa. I particolari decorativi esterni si armonizzano così pienamente con una costruzione, nella quale i richiami all'architettura e al Duomo senese sono continui, dal pilastro al tipico arco senese usato all'interno sulle tre porte di facciata, alla bella successione di archi trasversi nella navata centrale.

È inutile dunque parlare di una costruzione anteriore, che non possiamo conoscere; la quale forse, chi sa?, avrebbe potuto illuminarci sull'attività di qualche maestranza settentrionale in relazione con quelle che avevano eretto il Duomo di Sovana o il S. Bruzio di Magliano. Anche se i documenti ci attestano l'esistenza di una chiesa anteriore, dobbiamo contentarci di ricordare il monumento grossetano, per quel che è oggi, come opera, assai manomessa, di Sozo Rustichini tra la fine del secolo XIII e il principio del XIV, derivante direttamente dall'architettura del Duomo di Siena.

Jolanda Balogh — I monumenti del Rinascimento della chiesa parrocchiale di Pest

Il rinascimento ungherese fiorente sotto l'influsso delle tendenze artistiche del re Mattia, si diffuse anche nell'architettura ecclesiastica. Si costruirono allora nuove cappelle, oppure si decorarono le vecchie chiese gotiche. Quest'ultimo caso ha l'esempio più notevole nell'adornamento della chiesa parrocchiale dell'antico centro di Pest¹, del quale ci sono rimasti quasi intatti due tabernacoli e frammenti dell'altar maggiore.

Uno dei tabernacoli, — com'è attestato dagli stemmi e dalle iscrizioni², — fu eretto dal parroco Andrea Nagyrévy, vescovo titolare di Thermopylae (fig. 1); l'altro invece fu fatto dalla città di Pest, nel 1507 (fig. 2). Poichè Andrea Nagyrévy aveva abbandonato la sua sede parrocchiale già nel 1506, il tabernacolo, da lui fatto fare, dovè essere eseguito al più tardi nel 1505. Tutti e due i monumenti si trovano attualmente al loro posto originale, cioè collocati nei due muri laterali del santuario gotico, in modo che hanno conservato finora il loro effetto originale ideato dall'artista. I tabernacoli hanno subito piccole mutilazioni durante il periodo della dominazione turca; furono poi privati delle loro lunette durante il periodo barocco; queste, murate nella cappella laterale meridionale, furono riscoperte e rimesse al posto — purtroppo scambiate — in occasione del restauro della chiesa avvenuto nel 1889³.

¹ Pest è la città situata sulla riva sinistra del Danubio, la quale fu unita colla città di Buda soltanto nel 1872. Da allora la città unita si chiama Budapest.

² Le iscrizioni del tabernacolo di Nagyrévy sono le seguenti:

ARMA · REVERENDI · DOMINI · ANDREE · EPI · THERMOPYLENSIS ·
ECCE · PANIS · AGELOR(UM) · FCTVS · CIBVS · VIATOR(UM) ·

Quelle del tabernacolo della città di Pest suonano così:

ARMA · INCLITE · CIVITATIS · REGALIS · PESTHIENSIS · M · D · V · II ·
EGO · SUM · PANIS · VIVVS · QUI · DECELO · DESCENDI ·

³ Parti rinnovate nel tabernacolo di Nagyrévy: la zona inferiore ed alcuni dettagli del pilastro sinistro, le teste delle sfingi sul pilastro destro, la testa dell'angelo destro, le braccia di entrambi gli angeli colle parti inferiori dei candelabri; inoltre piccoli dettagli sul pilastro destro dello zoccolo.

Nel tabernacolo di Pest: la testa dell'angelo sinistro, le parti infe-



Fig. I. — ARTE FIORENTINA DEI PRIMI ANNI DEL XVI SEC.:
Tabernacolo del vescovo Nagyrévy.
(Pest. — Chiesa parrocchiale).



Fig. 2. — ARTE FIORENTINA DEI PRIMI ANNI DEL XVI SEC. :
Tabernacolo della città di Pest.
(Pest. — Chiesa parrocchiale).



Fig. 3. — ARTE FIORENTINA DEI PRIMI ANNI DEL XVI SEC. :
Angiolo portacandelabro, partic. del Tabernacolo del vescovo Nagyrévy.
(Pest. — Chiesa parrocchiale).



Fig. 4. — ARTE FIORENTINA DEI PRIMI ANNI DEL XVI SEC.:
Angiolo orante, partic. del Tabernacolo della città di Pest.
(Pest. — Chiesa parrocchiale),

La costruzione dei tabernacoli presenta il tipo usuale fiorentino, però non quello rosselliniano di piccola nicchia, ma la variazione a forma di altare di maggior decoro e di più grandi dimensioni, ideata da Desiderio da Settignano (cfr. tabernacolo di S. Lorenzo, Firenze); la quale divenne frequente specialmente verso la fine del secolo (tabernacolo di Mino da Fiesole in S. Ambrogio di Firenze, ecc.). Questa ultima forma più monumentale si trova di rado anche nella stessa Italia, esigendo una spesa notevole da parte del committente, e una non comune perizia da parte dell'artista; tanto più dobbiamo perciò apprezzare le grandi dimensioni¹, le proporzioni armoniche e la costruzione chiara dei tabernacoli di Pest, i quali ci fanno vedere le ottime attitudini d'architetto dell'anonimo maestro. La costruzione dei tabernacoli è così buona che essi possono essere messi a paragone con i migliori monumenti simili esistenti in Italia. La loro struttura è condotta secondo un severo concetto architettonico, insolito e raro in simili monumenti decorativi. Al contrario di diversi tabernacoli esistenti in Italia, dove l'architettura non ha spesso il sopravvento sugli elementi decorativi, i quali sovrastano anche i limiti architettonici (cfr. le opere di Desiderio e di Mino), il tabernacolo di Pest fa valere prima di tutto gli elementi architettonici, adattandovi con grande armonia le figure d'importanza secondaria. La costruzione architettonica risalta subito tanto più chiara poichè sono state adoperate nella costruzione varie materie di vari colori, come ad esempio l'interno della nicchia è di marmo rosso, la cornice in pietra calcare giallo-bianca, la base invece di pietra calcare giallo-bruna; questo aumenta la viva impressione coloristica. Quanto alla disposizione ed alla scelta dei motivi decorativi, vi troviamo lo stesso senso fine di ritmo e di forma, che si è già notato nel lato architettonico. Il concetto decorativo dell'artista tendente alla stilizzazione, si rivela anche nelle figure, nel modellato delle teste, e nel ritmo lineare del disegno delle ali degli angeli.

Molto simile è il tabernacolo del vescovo Szathmáry a Cin-

riori di ambedue i pilastri, i particolari dello stemma e del campo attorno allo stemma sullo zoccolo. Cfr. *Archaeológiai Értesítő*. X, 1890, p. 251-252.

¹ Misure del tabernacolo di Nagyrévy: lo zoccolo è alto m. 1,25, largo m. 2,52; di spessore cm. 16; l'altezza totale è circa m. 5,50; un angelo è alto 83 cm. Misure del tabernacolo di Pest: lo zoccolo è alto m. 1,23, largo m. 2,53; di spessore cm. 17; l'altezza totale è circa m. 5,50.



Fig. 5. — ARTE FIORENTINA DEI PRIMI ANNI DEL XVI SEC.:
Lunetta del Tabernacolo della città di Pest.
(Pest. — Chiesa parrocchiale).



Fig. 6. — ARTE FIORENTINA DEI PRIMI ANNI DEL XVI SEC.:
Lunetta del Tabernacolo del vescovo Nagyrévy.
(Pest. — Chiesa parrocchiale).

quechiese (Pécs), parimente di costruzione fiorentina¹. Tuttavia questo nelle proporzioni più larghe, nell'ornamento più unito ed inoltre in alcuni motivi (Vittorie) ci fa sentire già lo spirito del principio del Cinquecento, al contrario dei monumenti di Pest, rispecchianti le tendenze del pieno quattrocento.

La costruzione dei due tabernacoli di Pest è in tutto uguale; molto ampia invece per varietà e sviluppo si presenta l'applicazione delle figure e dei motivi decorativi, i quali sono scolpiti con una tecnica perfetta.

La decorazione ornamentale contiene elementi in parte ovunque usati (file di perle, di astragalos, palmette, ecc.), in parte invece propri dei grandi maestri fiorentini. Vi troviamo così motivi caratteristici di Desiderio (linee ondeggianti con palmette alternate), di Mino (palmette in cerchi) e soprattutto di Benedetto da Majano, come nastri intrecciati, dischi negli angoli, file di rosette unite con volute, e l'ornamento dei pilastri composto di vasi, di maschere e di elementi vegetali (figg. 9-10).

Le parti più significative della decorazione scultorea a figure sono gli angeli porta-candelabri (fig. 3) o quelli oranti (fig. 4) che stanno nelle nicchie; poi il fregio (fig. 7) bellissimo di cherubini del tabernacolo di Nagyrevy, le teste di angeli (fig. 8) che ornano le cassette della volta del tabernacolo di Pest e finalmente le due lunette (figg. 5-6). Queste ultime presso a poco concordano fra loro, però facendo un accurato confronto si può osservare che la lunetta rappresentante Cristo, la Vergine e S. Giovanni Evangelista (fig. 5) è più evoluta; ciò che vuol dire che sebbene essa ornì attualmente il tabernacolo di Nagyrévy, apparteneva una volta al tabernacolo di Pest.

La decorazione scultorea a figure, assai individuale, ma con forme un po' provinciali risente dell'influsso di Benedetto da Majano. L'angelo portacandelabro e ancor più l'angelo orante di concetto più nobile e più puro, tale da esser ritenuto la creazione più bella del maestro, presentano una variante, con accenti individuali, dei tipi di Benedetto, caratteristici per le figure mu-

¹ Se si eccettuano i due tabernacoli di Pest e quello di Cinquechiese, il tipo di tabernacolo che si è diffuso in Ungheria è quello a piccola nicchia. È caratteristico notare per comprendere la grande divulgazione avuta da questo tipo, che i tabernacoli barocchi della chiesa episcopale di Nyitra imitano la forma di questi tabernacoli del rinascimento. Accanto ai tipi importati dall'Italia si trovano anche variazioni create dagli artisti locali (per esempio a Bajna, Siklós, a Szilágyssomlyó, a Tancs ecc.).

liebri serie, velate, con capelli lunghi e ricciuti¹. L'influsso di Benedetto si fa sentire in modo ancor più forte negli angeli delle volte, i quali derivano direttamente dai bambini riccioluti del maestro fiorentino². Più lontani dal tipo di Benedetto sono le teste degli angeli scolpiti sulla cornice delle lunette; soltanto le forme larghe dei volti ricordano ancora l'arte dello scultore di Maiano³. La modellatura stilizzata dei capelli ricorda invece il rilievo della porta della Cappella Pazzi⁴. Il motivo stesso a palmette e teste d'angeli alternati trae l'origine da Mino da



Fig. 7. — ARTE FIORENTINA DEI PRIMI ANNI DEL XVI SEC.:
Particolare del Tabernacolo del Vescovo Nagyrévy.

(Pest. — Chiesa parrocchiale).

Fiesole⁵. Si ritrova il tipo d'angelo delle lunette anche nel fregio di giocondi cherubini del tabernacolo di Nagyrévy. Quest'ultimo motivo è molto frequente, ma l'anonomo maestro gli dà

¹ Cfr. la Madonna e le sibille dell'altare di Napoli (W. BODE: *Denkmäler der Renaissance-Skulptur Toscanas*, München, 1892-1905, tav. 356); le Virtù dell'altare di San Bartolo a San Gimignano (BODE, tav. 362) e la Madonna di Scarperia (*Bollettino d'Arte* 1908, p. 1).

² Cfr. i Bambini delle varie sue composizioni (sepolcro di Maria d'Aragona a Napoli, BODE, tav. 355; l'altare di S. Bartolo a San Gimignano, BODE, tav. 362; la statua di Madonna nel Museo di Berlino, BODE, tav. 351; la Madonna della collezione Blumenthal a Nuova-York, J. DUSSELER, *Benedetto da Majano*, 1923, tav. 37; e la Madonna d'una collezione americana, BODE, tav. 354) ed inoltre i putti portaghirlande nell'altare di Napoli (BODE, tav. 356).

³ Gli angeli nel pergamo nella chiesa di S. Croce a Firenze (fot. Alin. 2127, 2130, 2131, 7763).

⁴ BODE, tav. 162 b.

⁵ Tabernacolo nella chiesa di S. Croce a Firenze. (BODE, tav. 389 a).

maggior forza e vivacità inserendo, fra le teste degli angeli, delfini con coda a fiori. Poi anche le teste di Cristo delle lunette, malgrado le loro forme schematiche, ci fanno riconoscere l'influsso del tipo di Cristo di Benedetto¹. Infine l'influenza dei mo-



Fig. 8. — ARTE FIORENTINA DEI PRIMI ANNI DEL XVI SEC.:
Particolare del Tabernacolo della città di Pest.

(Pest. — Chiesa parrocchiale).

delli di Benedetto si può rintracciare anche nei dettagli più piccoli².

¹ Tabernacolo d'Arezzo (BODE, tav. 347); stigmate di San Francesco nel pergamino di S. Croce (fot. Alin. 2129).

² Pieghe delle vesti degli angeli (cfr. il tabernacolo d'Arezzo, BODE, tav. 347); gesto di preghiera colle braccia incrociate dell'angelo nel tabernacolo della città di Pest (cfr. altare di S. Fina a San Gimignano, BODE, tav. 342; tabernacolo d'Arezzo, BODE, tav. 347).



Figg. 9-10. — ARTE FIORENTINA DEI PRIMI ANNI DEL XVI SEC.:
 Due pilastri, particolari dei tabernacoli del vescovo Nagyrévy
 e della città di Pest.

(Pest. — Chiesa parrocchiale).

Si vede insomma lo sviluppo individuale dell'arte d'un maestro fiorentino, seguace di Benedetto, che fu architetto eminente, decoratore fine (fig. 11), ma scultore un po' debole specialmente nella rappresentazione delle figure.

Essendo stato Andrea Nagyrévy vicario d'Ippolito d'Este, arcivescovo di Strigonia (Esztergom), non è improbabile che l'anonimo maestro di Pest, la di cui origine italiana è documentata anche dalla parola « de celo » dell'iscrizione, sia stato uno degli scalpellini italiani, che lavoravano alla corte strigonesa (Alberto fiorentino?)¹. Avendo egli uno stile ben individuale e un'attività che si può cronologicamente ben fissare, sarà forse possibile una volta conoscere il suo nome, in base a documenti oppure riconoscendo le opere di Pest analoghe ad altre che egli potrebbe aver eseguito in Italia.

L'influenza di Benedetto si nota in Ungheria anche prima che nei tabernacoli da noi descritti nei frammenti del palazzo di Re Mattia a Buda², nell'angelo del Museo Municipale (Lapidario municipale nel « bastione dei pescatori » a Budapest), che ornava certamente, come parte d'una composizione di tre figure, una lunetta di porta della chiesa della Madonna a Buda³.

Altri lavori del maestro anonimo della chiesa di Pest sono i sette frammenti di pilastri (figg. 12-13) fra i quali uno serviva certamente per ornamento di zoccolo; poi il fregio con un angelo (fig. 14) nel Lapidario Municipale, che è stato ritrovato al bagno

¹ J. BALOGH: *Néhány adat Firenze és Magyarországi kulturális kapcsolatainak történetéhez.* — *Archaeologiai Értesítő*, 1926, pag. 203. (Contributi alla storia delle relazioni culturali tra Firenze e l'Ungheria).

Questa mia ipotesi è stata confermata dal frammento di cornice di marmo rosso trovato recentemente negli scavi di Strigonia. L'ornamento a festoni di frutta e la modellazione di esso mostra una stretta affinità coi monumenti di Pest.

² Nei frammenti del palazzo di Buda si può osservare l'influenza di Desiderio da Settignano, di Benedetto da Majano, di Giuliano da Sangallo e del Verrocchio (fregio col giovane nudo).

³ La chiave della volta proveniente dalla chiesa di S. Stefano Martire a Strigonia, che rappresenta il santo titolare, riflette parimente l'influenza lontana di Benedetto nella forma del tondo, nella composizione, nel busto allargato colle maniche. Questo interessante rilievo fu eseguito alla fine del secolo XV da un maestro locale ungherese, forse da « Farkasius de Strigonia », il quale ha lavorato nello stesso tempo per il preposto della chiesa, Andrea Gosztonyi.



Fig. II. — ARTE FIORENTINA DEI PRIMI ANNI DEL XVI SEC. :
Pannello con frutta, particolare del Tabernacolo del vescovo Nagyrévy.
(Pest, — Chiesa parrocchiale).

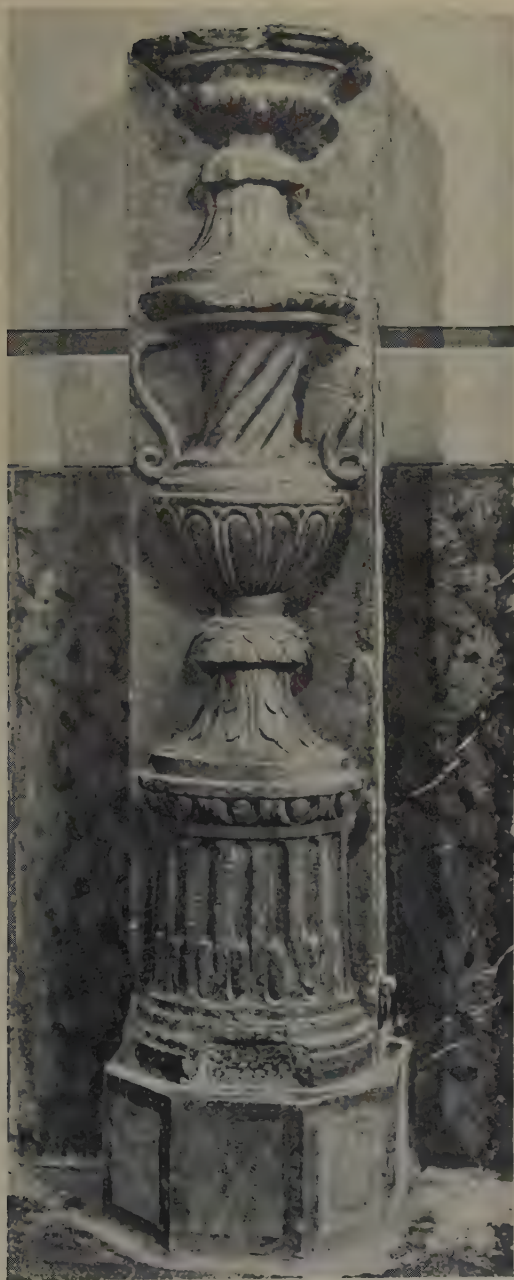


Fig. 12. — ARTE FIORENTINA DEI PRIMI ANNI DEL XVI SEC.:
Frammento dell'altar maggiore della chiesa parrocchiale di Pest.
(Pest. — Chiesa parrocchiale).

« Rudas », probabilmente portatovi dai turchi, insieme con due altri frammenti oggi smarriti¹. Queste sculture², come attestano i simboli della messa scolpiti sui pilastri, sono i resti del grande al-



Fig. 13. — ARTE FIORENTINA DEI PRIMI ANNI DEL XVI SEC.:
Frammenti dell'altar maggiore della chiesa parrocchiale di Pest.
(Pest. — Chiesa parrocchiale).

¹ Ambedue i frammenti sono riprodotti nel *Archaeológiai Értesítő*, X, 1890, pagg. 255, 257.

² Misure del pilastro dello zoccolo: alto m. 1,00, largh. m. 0,26; spessore cm. 12-19. Misure degli altri frammenti: 0,70×0,25; 0,80×0,26, 0,92×0,26, 0,98×0,26, 0,93×0,26, 1,00×0,25; tutti sono di pietra calcare giallo-bruna. Misure del fregio di pietra calcare gialla-chiara:

tare maggiore¹. Il loro stile, i loro motivi sono in rapporto stretto coi tabernacoli, però rappresentano uno stadio più evoluto. Lo sviluppo di stile si nota chiaramente già nei tabernacoli, tanto nei motivi decorativi, quanto in quelli con figure. Nel tabernacolo di Pest, i visi hanno più finezza e più espressione, le ghirlande di frutta e di fiori mostrano maggior freschezza e naturalezza; ed anche la plasticità è più vigorosa. I frammenti dell'altare rappresentano un nuovo grado di questo sviluppo. Ciò si



Fig. 14. — ARTE FIORENTINA DEI PRIMI ANNI DEL XVI SEC.:
Frammento dell'altare maggiore della chiesa di Pest.

(Budapest. — Lapidario Municipale).

può meglio osservare sul fregio con palmette e con angeli, che rappresenta la terza variazione di questo motivo preferito del nostro maestro. La nuova soluzione è perfettamente riuscita in ogni punto di vista. I tre monumenti, cioè i due tabernacoli e l'altare, ci presentano dunque un raro caso nell'arte ungherese, cioè il graduale sviluppo dello stile d'un maestro italiano in Ungheria. Volendo esprimere con date questo graduale sviluppo, possiamo fissare la cronologia delle opere nel modo seguente: tabernacolo di Nagyrévy 1504-5 (forse anche avanti); tabernacolo di Pest 1507; altare maggiore 1508-9. L'ignoto maestro italiano ha dunque lavorato almeno 4-5 anni a Pest. Con un'attività

0,26X0,45 (cfr. per l'ultimo frammento: H. HORVÁTH, *A Fővárosi Múzeum Kömléktárának Leirő Lajstroma*. Budapest, 1932, n. 327. (Catalogo del Lapidario Municipale).

¹ Similmente simboli della messa sono scolpiti sull'altare della chiesa di Santo Spirito a Firenze (BODE, tav. 532).

così lunga egli dovè certamente formare una bottega, benchè oggi non sia più possibile dimostrare l'influenza di essa. Ma quel che è sicuro è che la città di Pest, insieme a quelle di Strigonia (Esztergom), di Cinquechiese (Pécs) e di Nyirbátor¹ rappresentarono i centri più importanti del rinascimento ungherese sotto l'influenza dell'arte fiorentina².

Bibliografia.

Cito solo gli studi più importanti:

- L. NÉMETHY, *A pesti főtemplom története*. Budapest, 1890, pp. 82-93. (Storia della chiesa di Pest).
 L. NÉMETHY, *Renaissance emlékek a budapest-belvárosi plébániatemplombau.* — *Archaeológiai Értesítő*. X, 1890, p. 246-57. (Monumenti del rinascimento nella chiesa parrocchiale di Pest).
 K. DIVALD, *Budapest művészete*. Budapest, s. a. (1906). pp. 156-159. (L'arte a Budapest).
 A. PÉTER, *A magyar művészet története*. Budapest, 1930, p. 197. (Storia dell'arte ungherese).

¹ La chiesa di Nyirbátor, fondata dalla famiglia Báthory fu ornata di parecchi monumenti in stile del rinascimento, d'un bel tabernacolo e d'una sedia sacerdotale, ambedue lavori d'un seguace di Mino da Fiesole, e inoltre di banchi e di magnifici stalli del 1511. Anche questi ultimi sono opera d'un maestro toscano, influenzato da Baccio d'Agnolo, dal Francione e da Giuliano da Majano. Un allievo dello scalpellino italiano del tabernacolo di Nyirbátor fu verosimilmente quel maestro ungherese, che scolpì la cosiddetta «Madonna Báthory». Nel suo rilievo egli segue il tipo di Madonna, che fu preferito dal Verrocchio e dal suo cerchio (BODE, tav. 329, 445; R. v. MARLE, *The development of the Italian Schools of painting*, XI, 1929, pag. 524 ecc.) e poi da Andrea della Robbia (BODE, tav. 272, 273). Il suo lavoro rassomiglia specialmente alla lunetta della chiesa della Madonna della Quercia presso Viterbo, opera di Andrea della Robbia (BODE, tav. 273). Il donatore di questo rilievo, Andrea Báthory, è lo stesso mecenate che fece continuare la chiesa di Nyirbátor e fare i magnifici stalli. Dunque è molto verosimile, che anche questo rilievo di Madonna ornasse una volta la chiesa suddetta: più precisamente una porta di essa, come risulta dalle parole dell'iscrizione (Pax ingredientibus).

² Le fotografie qui riprodotte sono state eseguite da Stefano Petrás (Magyar Filmiroda, Budapest) per commissione dell'Istituto di Storia d'Arte e d'Archeologia classica della R. Università Pietro Pázmány di Budapest.

- H. HORVÁTH, *Buda a középkorban*. Budapest, 1932. p. 105. (Buda nel medioevo).
- K. LUX, *A budapesti-belvárosi plébánia templom*. — *Ta-nul-má-nyok Budapest múltjából*. II, 1933, pp. 12-15. (La chiesa parrocchiale di Pest).
- J. BALOGH, *Buda és Pest a renaissance korban*. — *Magyar Női Szemle*. I, 1935, p. 162. (Buda e Pest all'epoca del rinascimento).

Wilhelm Suida – Il “Paradiso”

di Jacopo Palma il giovane

Sugli antecedenti del « Paradiso » nella sala del Gran Consiglio nel Palazzo Ducale di Venezia possono particolarmente istruirci, oltre ai dati più noti, le ricerche di D. von Hadeln¹. A fianco del noto schizzo del Tintoretto che si trova al Louvre si può collocare un primo disegno di Paolo Veronese del Museo di Lilla ed un abbozzo di Francesco Bassano all'Eremitage; su questo aveva per primo richiamata l'attenzione E. von Lipphart. Non risultava chiara finora quale fosse stata la compartecipazione di Jacopo Palma Giovane che, secondo la tradizione, s'era pure presentato al concorso per ottenere la importante commissione nel 1579. Su questo punto porta un notevole chiarimento un grande abbozzo venuto fuori di recente a Londra, di proprietà privata italiana (figg. 1, 3, 4). Il soggetto, il rapporto fra altezza e larghezza, la proporzione della parete del trono e l'indicazione delle due porte, comprovano che si tratta d'un progetto destinato precisamente a quel posto, sulla parete frontale della Sala del Gran Consiglio. Il progetto di Francesco Bassano all'Eremitage è contrassegnato precisamente da identiche particolarità. Vi si vede, contornato da un'aureola di gloria, il Cristo in trono sulle nuvole, con la mano destra sollevata; al suo fianco la Vergine, con le mani incrociate sul petto, in estasi nella visione del figlio; in ordinato arco, molti santi e angeli, talvolta disposti in gruppo. Nello sprone, ai lati delle porte, gruppi d'angeli musicanti; al di sopra della porta destra una visione apocalittica, sulla sinistra la figura rappresentante Venezia che guardando Cristo cade a Lui dinanzi in ginocchio. Che Palma sia autore di quest'opera magistrale è confermato — oltre che dalle particolarità stilistiche —

¹ *Jahrbuch der preuss. Kunstsammlungen*, XL, 1919.



Fig. 1. — IACOPO PALMA IL GIOVANE: Il Paradiso.
(Londra. — Raccolta privata).



Fig. 2. — PIERRE BREBIETTE: Incisione del Paradiso di Iacopo Palma il giovane.
(Vienna. — Albertina).



Fig. 3. — IACOPO PALMA IL GIOVANE: Il Paradiso, particolare.



Fig. 4. — IACOPO PALMA IL GIOVANE: Il Paradiso, particolare.
(Londra. — Raccolta privata).



Fig. 5. — IACOPO PALMA IL GIOVANE : Disegno per il Paradiso.
(Salisburgo. — Biblioteca).

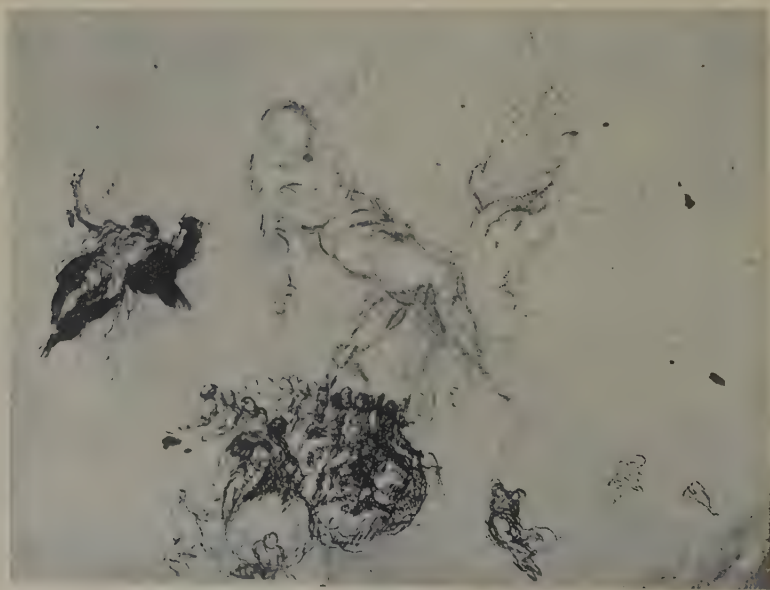


Fig. 6. — IACOPO PALMA IL GIOVANE : Disegno per il Paradiso.
(Salisburgo. — Biblioteca).

da una grande incisione che riproduce il predetto quadro in tutti i dettagli, ma rovesciato. Questa reca una firma incisa « P. Brebiette - Palme delineavit inventionem » (fig. 2). È assai probabile che Pierre Brebiette, pittore e incisore francese nato nel 1598 abbia condotto a termine questa incisione vivente ancora il Palma. In una lunga leggenda latina J. Palma è nuovamente nominato come inventore della composizione pittorica.

Nella Biblioteca degli Studi di Salisburgo esiste un foglio corredato di disegni sulle due facciate che è il primo progetto del Palma (fig. 5) per la grande composizione; sul verso, ancor più aderente ad essa, il gruppo di Santi appiè del Cristo (fig. 6)¹.

Il riconoscimento della mano del Palma Giovane nell'importantissimo quadro di cui abbiamo parlato, è una nuova esortazione verso uno studio più approfondito dell'arte di questo multiforme artista; che è ancor oggi frequente veder scambiato con il Tintoretto a confusione dell'idea che dell'uno come dell'altro grande artista ci dobbiamo fare.

Anna Maria Maoli – Di alcuni affreschi sconosciuti di Baldassar Franceschini

Nell'enumerare la larga attività di Baldassar Franceschini, il Baldinucci¹ ricorda come il pittore affrescasse per Filippo Niccolini due stanze nel palazzo di Via dei Servi. Questa notizia è confermata dal Cinelli² nella guida di Firenze del 1667. Passato il palazzo dei marchesi Niccolini per tante diverse mani, di questi affreschi non si trova più menzione.

Sulla base della fedele descrizione baldinucciana ho avuta

¹ I disegni sono indicati con altri nei *Graphische Künste* 1931 e 1933 come probabilmente « primo schizzo di Tintoretto per il Paradiso ». È una piacevole conferma della mia attribuzione al Palma Giovane il fatto che in modo del tutto indipendente anche E. Tietze Konrat, sulla scorta dell'incisione del Brebiette, vi ha riconosciuto il nesso con Palma. Vorrei aggiungere a questo proposito che il disegno a penna di Salisburgo riprodotto dal Meder (*Graphische Künste* 1913, rip. 3) non riguarda il Paradiso bensì l'ultimo giudizio che il Palma dipinse fra il 1587 e il 1594 nella Sala dello Scrutinio.

² F. BALDINUCCI, *Notizie dei Professori del disegno*. 1681-1728 Ed. Mami, Vol. 13, pagg. 81-163.

³ BOCCHI-CINELLI, *Le bellezze di Firenze*, 1677, pagg. 408-409.

la fortuna di poter rintracciare questi dipinti nel palazzo divenuto oggi sede della Casa del Fascio di Firenze, e precisamente nelle stanze del Gruppo Universitario Fascista.

Si tratta di due opere interessantissime che rivelano una delle più brillanti maniere del Volterrano e che, meglio che altrove, mostrano la forte influenza che esercitò su di lui Pietro da Cortona.

Uno degli affreschi rappresenta l'allegoria della « Bellezza lacerata dal Tempo » (fig. 1): domina la figura del Tempo in sembianza di un vecchio dal volto grifagno le cui ali spiegate dietro il dorso contribuiscono a inquadrare più saldamente la scena.

Nel Gabinetto dei Disegni degli Uffizi è conservato un disegno (n. 3191) di questa figura che meglio dell'affresco mette in rilievo la forza e l'impeccabilità del disegno che furono sempre la salda base dell'arte del Franceschini, per cui egli, pur fecondo e rapido decoratore non divenne mai un pittore, come suol dirsi, di macchina. A contrasto con l'irsuta figura del vecchio sta quella della Bellezza, raffigurata in un'opulenta giovane donna avvolta in un manto azzurro riccamente drappeggiato che spicca sul candore delle carni e del volto. Questa figura femminile si avvicina a quelle dei dipinti di Francesco Furini, che del Volterrano era stato condiscipolo alla scuola di Matteo Rosselli e che egli dovette certo aver presenti. Il Tempo afferra saldamente con un braccio la spalla della donna mentre con la mano destra le strappa i capelli, simbolo della sua giovinezza e caducità: capelli che sono di quel biondo cenere così caro al Franceschini che, anche nelle composizioni giovanili, amava incorniciarne il volto delle sue donne: I particolari dell'affresco sono accuratissimi nel significato allegorico: nello sfondo un arco trionfale cade in rovina soggiacendo anch'esso alla potenza distruttrice del tempo: questo arco, con la sua mole classica dà al dipinto un carattere solenne, segnandone la indiscutibile derivazione cortonesca. L'allegoria è anche rappresentata nella statua spezzata di Elena, nel putto — dal delizioso volto correggesco — intento a guardare la clepsidra, nel freschissimo cespuglio di rose che lentamente sfiorisce. L'intonazione generale del dipinto, che ha nell'insieme una luce crepuscolare, è resa delicatissima dall'effetto di nuvole rosee che per la loro freschezza coloristica fanno ritenere che la parte superiore di questo affresco sia stata condotta a tempera.

Nella stanza vicina si trova l'altro affresco eseguito dal Franceschini: esso rappresenta « l'Ozio trafitto dalla Virtù »

(fig. 2). È di minore proporzione dell'altro e risalta anche meno vistosamente non essendo incorniciato di stucco. In questa Composizione si osserva un grande effetto di scorcio reso meravigliosamente dalla figura dell'Ozio che rovescia sopra un letto la sua fiorente persona dal volto ancor giovanetto: da un lato un piccolo angioletto paffuto con gli occhi bendati raffigura Cupido che sfreccia i suoi dardi: mentre la Virtù, bella figura dal volto allungato e dalla fronte nobilmente severa, cerca di strappare dal corpo del giovane una coperta rosso cupa, con indovinatissimo studio del sottinsù.

Contemporaneo a questi affreschi è un altro dipinto, pure di carattere allegorico, raffigurante « la Cecità della mente umana illuminata dalla Verità » (fig. 3): esso si trova nel palazzo della Gherardesca in Borgo Pinti, attualmente proprietà delle Ferrovie.

Anche di questo affresco, come dei due precedenti, era stata perduta la traccia. Al solito esso è conosciuto a traverso la minuziosa descrizione del Baldinucci. Il Costantini¹ nel suo studio sulla pittura del '600 lo ricorda nei riguardi del suo significato allegorico. Allegoria che è basata sul contrasto tra le due donne; una bendata brancolante tra gli ori e le gemme — l'altra che, con gesto ispirato, toglie la benda ed indica le vie del Cielo.

La figura della Cecità è bruna con un colorito perlaceo ed è avvolta in pesanti drappeggi che pongono in maggior rilievo la spirituale figura della Verità a cui un velo, condotto con una brillante pennellata già settecentesca, contribuisce a dare un aspetto di maggior leggerezza.

Questo affresco del palazzo della Gherardesca appartiene anch'esso al periodo Cortonesco del Franceschini: ciò è evidente nell'impostazione della scena, nell'accuratezza dei particolari, nella sontuosità decorativa. È da porsi quindi in stretta relazione cronologica con i precedenti a cui si avvicina anche per particolari, affinità come si può osservare nella composizione ugualmente equilibrata delle scene, nei tratti del volto della Cecità che sono vicinissimi a quelli della Bellezza e in maniera speciale nelle figure angeliche della Virtù e della Verità che di ambedue le composizioni sono il particolare più felice.

Ho già accennato come questi affreschi stanno a dimostrare un'interessante maniera del Franceschini: e cioè la cosiddetta

¹ V. COSTANTINI, *La pittura italiana del '600*, Vol. I, 1930, pag. 319.



Fig. 1. — BALDASSARE FRANCESCHINI : La Bellezza lacerata dal Tempo.
(Firenze. — Palazzo Niccolini).



Fig. 2. — BALDASSARE FRANCESCHINI : L'Ozio trafitto dalla Virtù.
(Firenze. — Palazzo Niccolini).

maniera cortonesca. Si sa come Pietro Berrettini dopo il successo ottenuto dalla decorazione del palazzo Barberini, fu a Firenze nel 1641 e, dopo aver dato un saggio della sua abilità nella sala della Stufa, fu richiamato dal Granduca per decorare i soffitti di palazzo Pitti. Non è possibile stabilire con esattezza la cronologia di questi lavori, pure si sa, che nel 1645 la stanza di Venere ed anche quella di Giove erano compiute. È facile immaginare l'eco profonda che questo avvenimento artistico dovè risvegliare a Firenze: è facile anche immaginare l'ammirazione che tali opere suscitarono in chi le esaminava: è noto come il gusto cortonesco sia diventato per un secolo gusto europeo e come vasta sia stata la risonanza della geniale pittura del Berrettini.

Si può comprendere allora l'impressione che da tali affreschi ricevette Baldassar Franceschini. Egli era già portato per temperamento ai lavori di largo respiro: nel 1636 — aveva appena 25 anni — gli era stato affidato il ciclo di decorazioni per la loggia della Villa Reale della Petraia: egli eseguiva questi affreschi con quella vastità compositiva che si riallaccia alla tradizione cinquecentesca di Andrea del Sarto sempre così vivo a Firenze — e che si manterrà così costante nell'ambiente fiorentino pur con modificazioni dovute al gusto e alla tendenza eclettica del tempo —, tradizione alla quale il Volterrano era stato educato alla scuola di Matteo Rosselli. Più specialmente il Franceschini si era formato sullo stile di quel libero e personalissimo pittore che fu Giovanni da S. Giovanni. Le opere del periodo giovanile come il già citato ciclo di affreschi alla Petraia, la Burla del Piovano Arlotto ed altre opere meno conosciute come i tondi di Ila e di Venere conservati al Museo Bardini, sono eseguite completamente sotto l'influenza del Mannozi, tanto che talvolta è difficile stabilire l'attribuzione (è da ricordare infatti che anche la Burla fu rivendicata al Volterrano da O. H. Giglioli dopo essere stata per molto tempo sotto il nome di Giovanni da S. Giovanni).

La conoscenza dell'arte del Berrettini cambiò completamente l'indirizzo dello stile del Volterrano. Dice di lui l'abate Lanzi: « Conobbe Pietro da Cortona e gli aderì ». Così, dopo il 1646 circa, il Franceschini si palesa completamente incanalato nella corrente cortonesca: un viaggio a Roma del 1652 — di cui abbiamo notizia — affermò questo suo indirizzo artistico.

Questa maniera cortonesca è uno degli aspetti meno conosciuti dell'attività del pittore: ed è stata fino ad oggi affidata solamente alla decorazione della sala dell'Allegorie, eseguita



Fig. 3. — BALDASSARRE FRANCESCHINI: La Cecità della mente umana illuminata dalla Verità.

(Firenze, — Palazzo della Gherardesca).

per Vittoria Della Rovere in palazzo Pitti (fot. Alin. 30664) e all'elemosina di S. Martino nel palazzo dei Duchi di S. Clemente (fot. Alin. 35023).

Con i tre affreschi adesso esaminati veniamo ad avere un ciclo di opere tale da darci una compiuta visione dello stile del Volterrano in questo periodo della sua attività.

È questa a mio parere la sua maniera più brillante: egli poté esplicare la sua vena pittorica in questa tendenza decorativa — così ricca di arditi scorci — che applicava alle volte dei saloni quel genere di affresco fino ad allora usato per adornare le chiese. In queste larghe composizioni allegoriche, illustrate da versi di Ovidio o più spesso da rime di contemporanei e incorniciate da stucchi dorati secondo il gusto sontuoso dell'epoca, il Franceschini poté esplicare la sua genialità nella costruzione di quelle larghe scenografie così ricche di movimento e così curate in ogni minuzia ove la sua pennellata agile e spigliata, e talvolta così spiritosa, trova modo di realizzarsi ampiamente. Contribuisce alla valorizzazione di questi affreschi il loro perfetto stato di conservazione.

È interessante per lo studio di questo periodo l'osservare come nel Franceschini si manifesti quell'imitazione del Correggio che già era stata caratteristica del periodo giovanile.

I suoi viaggi nell'Emilia sono documentati e si sa quanto egli abbia studiato la cupola di Parma. Di questa ammirazione per l'Allegri dice chiaramente il volto del Putto nell'affresco della Bellezza lacerata dal Tempo e più specialmente dell'angelo raffigurante la Verità nel palazzo della Gherardesca.

Oltre al valore intrinseco di questi dipinti qua riprodotti, altro interesse deriva loro dal rappresentare l'influenza e gli sviluppi che ebbe a Firenze lo stile di Pietro da Cortona — stile a cui il Volterrano ha aderito in queste manifestazioni della sua attività.

Maria Luisa Gengaro – Aggiunte all'architettura lombarda del Settecento: Carlo Federico Pietra-santa.

L'attività artistica milanese non si affievolì nel Settecento, dopo la scomparsa dei Borromeo che ne furono, nel Seicento, gli animatori, e raggiunse, nel campo architettonico, una notevole validità di espressione, nei riguardi dello stile barocco, proprio in

costruzioni fino ad oggi considerate di secondaria importanza o addirittura trascurate. La tendenza generale, sia nel Seicento che nel Settecento, afferma soprattutto un tradizionalismo cinquecentesco che, tanto col Richini quanto in seguito col Ruggeri, non permette di raggiungere una definizione dello stile barocco quale si era affermato nel Seicento a Roma e a Torino. La revisione storica e stilistica delle costruzioni minori lombarde del periodo barocco, si prospetta, così, di un certo interesse.

Ecco, ad esempio, la chiesa di Santa Maria della Salute o dei Crociferi di Milano. Il Latuada, nel secondo volume della sua « Descrizione di Milano » del 1737, e più recentemente il Nardi¹, hanno tracciato la storia della chiesa, precedente l'anno della definitiva ricostruzione, avvenuta nel 1708, e citano, infine, il nome dell'architetto Carlo Federico Pietrasanta, senza peraltro comunque rilevare lo stile della chiesa.

Nato il 5 febbraio 1656 ad Abbiategrasso, Carlo Federico Pietrasanta vi lavorò come agrimensore fino all'ottobre 1684, presso Orlando Zaccone; di poi passò con l'architetto Andrea Biffi, col quale rimase fino al luglio 1686, e nell'agosto dello stesso anno si trasferì con l'ingegnere Giovanni Battista Quadrio, che, alla morte del padre (1679), l'architetto Gerolamo, ne aveva preso il posto come ingegnere collegiato di Milano. Il « curriculum » di studi del Pietrasanta ha termine nel 1688, quando, in seguito a domanda, venne accolto nel numero degli agrimensori-ingegneri-architetti della città di Milano².

Le lettere esistenti nell'Archivio Storico Civico di Milano, dello Zaccone, del Quadrio e di Filippo Biffi, fratello dell'architetto Andrea, attestanti le capacità del Pietrasanta e indirizzate al Collegio degli Ingegneri, che avrebbe dovuto accoglierlo come nuovo ingegnere collegiato, prospettano la personalità di questo architetto con caratteri di particolare interesse, e l'unica sua costruzione che oggi ancora sussista, la chiesa di Santa Maria della Salute o dei Crociferi, documenta la opportunità di segnalarlo e rivalutarlo.

Il Latuada cita il Pietrasanta anche a proposito del Teatro del Palazzo Regio Ducale distrutto dal fuoco il 5 gennaio 1708³.

¹ F. NARDI, *Cenni cronologici della chiesa di S. Maria della Sanità*. Milano 1893.

² Archivio Storico Civico di Milano: cart. Famiglie 1178 parte prima.

³ S. LATUADA, *Descrizione di Milano*, II, p. 137, Milano 1737.

Ma dobbiamo limitarci a una semplice notizia¹ perchè sussistono bensì numerose stampe settecentesche che riproducono il Teatro Ducale², ma tutte a cominciare dal Teatro che venne eretto nel 1717 in sostituzione di quello bruciato nel 1708. Il Pietrasanta, chiamato nel 1699 dal Principe di Vaudemont, governatore di Milano, per riattare il Teatro Ducale esistente fino dal 1598 e costruito in occasione del passaggio da Milano di Margherita d'Austria sposa a Filippo III, dovette attenersi necessariamente ai caratteri e agli elementi architettonici già esistenti e che sistemavano a teatro l'antica corte ducale adattata per l'occasione. Quindi, anche se fosse rimasto ricordo del tracciato e dell'alzato di questo Teatro Ducale, certo non sarebbe valso ad accrescere l'importanza del valore stilistico dell'architettura del Pietrasanta. Non è tuttavia una notizia da trascurare, perchè prova come il Pietrasanta fosse tra gli architetti più quotati della fine del sec. XVII.

Limitiamoci, dunque, alla chiesa dei Crociferi. L'arte del Borromini segna il punto di riferimento per i caratteri architettonici di questo edificio, ed è bene ricordare l'origine lombarda del Borromini, il maestro dal quale furono conosciute tutte le più ardite possibilità di tecnica e di espressione architettonica, perchè alcune fasi del movimento lombardo settecentesco ne richiamano i caratteri essenziali anche se l'arte borrominiana si esprime lontano da questa regione. Diciamo subito che la derivazione dal Borromini si riscontra nell'andamento sinuoso della muratura della facciata e nello svolgimento ellittico della pianta. Siamo di fronte a una costruzione nella quale le ricerche barocche di movimento sono intese architettonicamente e non decorativamente, sono, cioè, proprio gli elementi necessari all'equilibrio architettonico che assumono al tempo stesso valore decorativo.

Venendo, ora, a considerazioni particolari, la tradizionale suddivisione in due piani della facciata non è affatto irrigidita da una tradizionale inquadratura degli spazi; questi si sottomettono completamente alle linee ondulate dei due cornicioni, quello mediano e quello che corona l'edificio, che, fedeli al piegare della muratura, segnano un forte aggetto nella parte centrale. Il paramento a vista, con la sua grande semplicità, accresce il

¹ A. PAGLICCI BROZZI, *Contributo alla storia del Teatro*. Estratto dalla *Gazzetta di Milano* 1891; e *Il Regio Ducal Teatro di Milano nel sec. XVIII*. Estratto dalla *Gazzetta di Milano* 1893-94; G. MARANGONI, *I Precursori della Scala in Città di Milano* p. 428, ottobre 1921.

² Museo del Teatro alla Scala.

pregio delle linee architettoniche, affermate, così, forse con maggiore evidenza. Il ricordo generico del Borromini, ora si va precisando: è la chiesa di San Carlo alle Quattro fontane di Roma che possiamo affiancare a questa dei Crociferi di Milano: analogo è il movimento di masse murarie, espresso da un elegantissimo ondeggiare, che non cade nel lezioso decorativismo rococò, ma conserva una notevole energia, dipendente dalla logica coerenza di tutti gli elementi architettonici su la base della classica «proportio». Tale «proportio» è anche particolarmente visibile nell'interno, dove la linea ellittica della pianta segna dei nuovi valori strutturali, e la concatenazione logica e razionale delle misure determina l'equilibrio architettonico e l'effetto decorativo. L'ampio «auditorium» gesuitico esemplificato a Milano dalla cinquecentesca chiesa di San Fedele, assume ormai una sistemazione completa: l'asse longitudinale, tipico della basilica romana, e l'asse verticale proprio delle costruzioni di origine orientale, si fondono nel sistema ellittico della pianta di Santa Maria dei Crociferi, mentre nella chiesa gesuitica di San Fedele si era avuto un semplice accostamento dei due assi.

A questo tipo di chiesa, ideato nel Seicento dal Borromini, si ispireranno numerosi architetti che cercheranno l'originalità nel complicare il perimetro con cappelle, esedre, nicchioni; ma il più delle volte si allontaneranno dal ritmo classico di proporzione espresso dal Pietrasanta. Così la chiesa di San Francesco da Paola e la chiesa di San Pietro Celestino (1735), edificate da Marco Bianchi, accennano un eccessivo preziosismo, sia di costruzione sia di decorazione, che attenua le ancora valide affermazioni di abilità e libertà costruttive.

Il Pietrasanta è dunque da segnalare e rivalutare quale interprete della corrente borrominiana nella sua più completa espressione.





BIBLIOGRAFIA

Ancora della Pittura Riminese.

Ne *La Critica d'Arte*, a. I, fasc. IX, pag. 143, Cesare Brandi polemizza di nuovo con me intorno ad «alcuni discussi problemi della pittura riminese del Trecento» (cfr. *Rivista d'Arte*, 1936, pag. 409), e comincia col lamentarsi perchè avrei risposto ad un suo articolo dopo bene otto mesi.

Il precedente scritto del B. apparve nel fascicolo di giugno 1936 di quella rivista; la mia nota in quello di ottobre-dicembre di questo periodico. Il numero della *Rivista d'Arte* fu, di fatto, pubblicato con ritardo alla fine del febbraio 1937; ma nessun obbiettivo lettore potrebbe di ciò fare un appunto proprio al sottoscritto. Tuttavia ammesso anche, ciò che non è vero, che mi fossi indugiato a rispondere gli otto mesi imputatimi e magari un tempo più lungo ancora, io mi chiedo se esista una particolare prescrizione per ribattere questo bizzoso polemista.

Subito dopo il B., di fronte a quanto avevo dichiarato, che non avrei avuto da cambiare, in seguito agli scritti di lui, le mie idee sui riminesi, pretende di trovarmi in fallo perchè sarei stato costretto ad «accogliere» la sua «messa a punto delle storie del politico (sic) di Santa Colomba», da me «attribuite a tre mani diverse, senza avere individuato la Santa cui si riferivano» e senza essermi accorto «che facevano parte di un unico complesso».

Ora, nella mia risposta, mi ero limitato esclusivamente ad osser-

vare che « il solo dato notevole » dell'articolo del B. era l'identificazione del soggetto delle tre tavolette della raccolta Sessa, già credute fiorentine e che io avevo restituito alla scuola di Rimini. Intorno alla ipotesi dello stesso B. di dare alla medesima mano e di ritenere di un solo insieme quelle tavolette (appunto tre storie di S. Colomba), due angeli nel Museo Jacquemart André di Parigi (frammento di una Resurrezione), e l'Ascensione Gualino oggi nella Galleria Sabauda a Torino, io non mi ero pronunziato affatto.

Questi ultimi dipinti, in mediocrissimo stato di conservazione, erano stati da me elencati in nota al mio articolo sui riminesi nella *Rivista dell'Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte*, 1935, pagg. 125 e 127; e il B. grida allo scandalo perchè non ero giunto alla sua ricomposizione, non mi ero accorto cioè della identità del graffito nel fondo d'oro e delle aureole, e non avevo misurato il pannello Gualino, di poco superiore per dimensioni a ognuno dei tre della collezione Sessa. Io avevo pertanto il demerito di non aver formato quello che egli chiama polittico, in base a particolari esteriori dei quali sembra il B. esclusivamente si valga per ricostruire l'attività degli artisti.

Conclusione: il mio onesto riconoscimento della identificazione del soggetto delle tre piccole storie Sessa e il mio assoluto silenzio sulla supposta ricostruzione del « polittico » significano per il B. farmi cambiare le mie idee sui riminesi!

I lettori hanno compreso che il mio oppositore persiste nei metodi che usa da tempo e dei quali hanno avuto precedenti prove. Nè vale oggi la pena di ribattere altri punti del suo scritto prolisso, ansimante e tendenzioso, in tutto degno dei precedenti, anche nel linguaggio che al B. è consueto ma che non è il mio, e che mi guardo bene dal seguire.

Solo nelle ultime battute leggo una frase nella quale non posso che concordare: « Gli atti ormai sono pubblici e ognuno sa quel che pensarne ». Proprio così. Gli studiosi di buona fede hanno tutti gli elementi per poter giudicare.

MARIO SALMI.

Bildwerke des Kaiser Friedrich Museums. Die Italienischen und Spanischen Bildwerke der Renaissance und des Barock. I Band. Die Bildwerke in Stein, Holz, Ton und Wachs. II Auflage, bearbeitet von FRIEDA SCHOTTMÜLLER, Berlino 1933.¹

Non si suole generalmente salutare la pubblicazione del catalogo di un Museo con lunghe recensioni. Si dimentica troppo facilmente che un

¹ Questa recensione del dottor Ulrich Middeldorf viene pubblicata, per cause indipendenti della volontà della Direzione, con notevole ritardo; essa

catalogo redatto con tanta cura come quello che qui segnaliamo è spesso frutto di fatiche di anni e decenni e non si considera abbastanza che l'elenco di una collezione dell'importanza di quella delle Sculture italiane al Museo Federigo di Berlino, può offrire a una esimia specialista come Frieda Schottmüller occasione di concentrare tutte le nostre cognizioni d'arte su di un campo solo, se non di arricchirle. Cataloghi di tanto rilievo come il presente sono delle vere pietre miliari sul cammino della scienza e conviene sostarvi con raccoglimento per orientarci e giudicare a qual punto ci troviamo, quanto abbiamo lasciato dietro di noi e quanti compiti ancora ci restano.

Per quanto concerne l'ordinamento e il sistema tecnico del Catalogo faccio valere, mutatis mutandis, lo stesso favorevole giudizio che espressi in altro luogo¹ a proposito del catalogo delle Sculture di un'altra grande collezione, pubblicato quasi contemporaneamente a questo, il Catalogo del Victoria and Albert Museum. Mi limito dunque a riferirmi a quanto allora ne scrissi.

Dal lato tecnico la differenza fra i due cataloghi è evidente e si manifesta soprattutto nel metodo dell'illustrazione. In ambedue ogni numero ha la riproduzione corrispondente, ma nell'uno le tavole sono distribuite nel testo, mentre nell'altro, cioè nel catalogo della collezione di Londra, esse sono riunite in un volume a parte. È difficile accertare quale dei due metodi sia preferibile: il primo, adottato dal catalogo di Berlino, offre il vantaggio di un più immediato confronto fra testo e riproduzione, ma presenta l'inconveniente che le illustrazioni nel testo riescono meno chiare e che la stampa su carta speciale rende il volume più pesante e dispendioso. Ma assai più importante che non queste divergenze di carattere puramente tecnico è il metodo qui applicato dalla Schottmüller, la quale, in casi e problemi di attribuzione rimasti finora dubbî, adotta una presa di posizione assai più positiva che non i suoi colleghi inglesi. Da ciò non deduciamo che i due cataloghi differiscano particolarmente dal lato essenziale, bensì ch'essi si appoggiano in diversa misura su recenti teorie e cognizioni. Il Catalogo di Berlino fa tesoro di nuove e nuovissime tendenze, valendosi largamente di competenti giudizi espressi a voce e lo scrivente stesso ammette di essere stato stupito di trovarvi accolte e valorizzate alcune sue teorie modestamente espresse. E con ciò ci troviamo quasi al nocciolo dell'argomento.

Confrontando la prima (del 1913) con questa recente edizione del catalogo, notiamo non pochi cambiamenti: innanzi tutto un notevole au-

servirà però ugualmente a ricordare i pregi di una delle ultime pubblicazioni della benemerita studiosa da poco scomparsa.

¹ *Burlington Magazine*, LXV, 1934, 40.

mento d'opere, fra le quali alcune insigni, come p. es. un bel Crocifisso senese, donato al Museo dal Sig. W. R. Valentiner (N. 7240), l'interessante ritratto di Giulio II (N. 7263), una pregevole Madonna emiliana (N. 7194) ecc. A tale aumento contribuisce, è vero, l'aggiunta nel catalogo delle opere conservate allo Schlossmuseum, che arricchisce felicemente la parte dedicata al Barocco. Basta citarne i grandiosi due busti dei Peretti, eseguiti dall'Algardi (S387/8) e quello non meno pomposo del Conte Raimondo di Montecuccoli di Fabio E. Medico (1901/57). Si comprende come siano state cancellate dal catalogo alcune Madonne gotiche e un angelo musicante (N. 2794) già attribuiti a Nanni di Banco¹ dopo che il Kaufmann ne riconobbe l'appartenenza alla plastica del Duomo di Firenze della fine del 300: dubito però se con giusto criterio in vece loro figurino due busti veneziani della collezione medioevale, che a parer mio sono connessi a quei capitelli istoriati del Duomo di Aquileja, anch'essi ancora appartenenti alla fine del 300 (N.° 43/44). Sarebbe inoltre stato opportuno indicare l'esistenza di due lavori affini nella Collezione Lichtenstein di Vienna. Oltreciò il lettore non trova schiarimento del perchè manchino nel catalogo diverse opere che si aspetterebbe trovarvi. Accettiamo l'ipotesi che l'una o l'altra opera di minore pregio sia stata eliminata ovvero esiliata in deposito: altre però, di maggiore importanza, come una Madonnina di marmo già (erroneamente?) attribuita a Donatello (N. 2016); il supposto bozzetto per il tondo di marmo del Rossellino al Bargello (N. 81); i due rilievi grezzi attribuiti a Luca della Robbia (NN. 139 e 2957); il bassorilievo (Madonna) già attribuito a Giovanni da Pisa (N. 2949), risultano tralasciate dall'autrice per dubbio intorno alla loro autenticità. Ciò mi sembra deplorabile e lascia per lo meno insodisfatto il desiderio di trovare suddette opere riunite in un supplemento recante una chiara giustificazione di siffatti dubbi. Le questioni di autenticità sono troppo complesse per poter essere risolte in breve, specialmente in simili casi, in cui trattasi di proprietà di Museo relativamente antiche. Dal canto mio resto indeciso sul conto di più d'una di codeste sculture ed anzi piuttosto propenso a rivendicarne la pristina pretesa d'autenticità.

Il mutamento essenziale risulta dal fatto che nel frattempo le nostre cognizioni intorno alla scultura italiana sono andate notevolmente allargandosi, tanto che si risente le necessità di trovarle riunite in un compendio sintetico. Cataloghi come questo e quello del Victoria & Albert Museum sono intanto in grado di darci una chiara idea del come tale compendio dovrebbe essere compilato e anzi fino a un certo punto possono

¹ *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, XLVII, 1926, 151 e seg.

costituirlo. Vi troviamo riuniti in brevi sintesi i risultati delle ricerche e studi recenti e le numerose indicazioni bibliografiche, le quali, accuratamente compilate, formano il maggior vanto del volume, ci schiudono gran parte dell'abbondante letteratura di questi ultimi decenni, sparsa per ogni dove. Si rivelano chiaramente nel Catalogo di Berlino le attuali mutate tendenze di metodo. Meglio che non finora v'impariamo a riconoscere i limiti dei grandi e le ambizioni degli artisti minori. Ciò permette una più perspicace critica dinanzi a nomi consacrati dalla fama e una più equa considerazione delle personalità inferiori. In più ciò costringe ad un maggiore intendimento della considerevole ed instabile quantità di opere anonime, che ora meglio di prima siamo in grado di aggiudicare alle diverse scuole e botteghe. Presentano la massima difficoltà gli innumerevoli bassorilievi di Madonne della prima metà del Quattrocento, tanto più in quanto che implicano la collaborazione di artisti insigni come il Ghiberti e il della Quercia, nonché il concorso di differenti regioni dell'Italia settentrionale e centrale. Va tributato plauso all'autrice per aver giustamente riservato al Ghiberti un posto isolato entro questo gruppo, specialmente dopo che il Wulff e il Bode avevano, con infelice criterio, voluto cancellare le barriere esistenti fra questo artista ed il suo ambiente immediato e lontano¹. Non vediamo più attribuito alla sua scuola quel gruppo dell'Annunziata (N. 198-199), probabilmente senese nonostante la sua provenienza fiorentina. Non approvo tuttavia l'attribuzione al Ghiberti ed alla sua bottega di due Madonnine in bassorilievo (NN. 129, 2637) che a parer mio andrebbero annoverate fra gli anonimi.

Fra questi elencherei pure la prima opera che nel catalogo figura sotto la voce « Donatello » (N. 1940). Lo scultore ghibertesco che n'è l'autore non mi sembra il giovine Donatello, bensì un ignoto, la cui maniera e stile riscontriamo anche in altri lavori. Infatti sembrano uscite dalla stessa bottega la Madonna di S. Martino a Pontorme, esposta nel 1933 alla Mostra di Firenze, nonché i frammenti di angeli cantanti del Museo Federigo stesso (N. 1902) e del Louvre, come pure una statua di Madonna conservata al Victoria & Albert Museum (8378-1863). Queste opere presentano molte affinità con la Madonna di Berlino: tanto nella struttura degli occhi e dei nasi quanto nel drappeggio abbondante e soprattutto nel motivo ornamentale degli orli. Una più ampia monumentalità distingue la Madonna di Berlino: forse perchè lo scultore, di non certo spiccata individualità, contemplando Madonne di Donatello si lasciò distogliere dall'abituale sua maniera ghibertesca. Tranne questo, la parte dedi-

¹ BODE, *Jahrbuch der preuss. Kunstsammlungen*, XXXV, 1914, 71; WULFF, *Amtl. Berichte aus den Preuss. Kunstsammlungen*, XLIII, 1922, 96-7.

cata a Donatello si presenta egregiamente, purgata da elementi estranei. Rincesce soltanto che il catalogo non contenga le sculture in bronzo: e che per conseguenza non vi troviamo che la metà dei tesori conservati nel museo.

Ci lasciamo facilmente convincere che il busto colorato di S. Giovanni (N. 1793) sia di Desiderio: ma siamo meno inclini ad accettare l'ipotesi, del resto cautamente avanzata a pag. 37, che il bassorilievo di Londra rappresentante la Pietà sia di questo autore anzichè di Donatello. Approviamo che venga applicata una linea di distinzione fra i numerosi bassorilievi di Madonne, come pure che non venga proseguito l'esperimento del Fabricy e d'altri, che intendevano distribuire questi bassorilievi a più o meno ignoti scolari padovani di Donatello.

Quanto sia ancora inestricabile per noi la produzione uscita dalla bottega di Donatello, ci mostra il caso della Madonna coi cinque angeli (58, M 88). Quante repliche se ne conoscono tante sono le mari cui le vorremmo attribuire — eppure non vi è dubbio che siano state ispirate a un prototipo di fattura donatelliana. Alla bella Madonna di via Pietrapiana a Firenze (il N. 2431 n'è una replica) potremmo avvicinare la Madonna in intera figura della Morgan Library. Gli scultori che formano una cerchia già più lontana intorno a Donatello e al Ghiberti sono quasi, altrettanto difficili ad individuare che questi suoi immediati seguaci. Infatti, nonostante i recenti studi della Schottmüller e del Planiscig¹, personalità come quella di un Nanni di Bartolo rimangono tuttora nebulose. Lo stesso diremmo per Andrea Buggiano, al cui nome non riesco ad associare le due grandi statue di terracotta (N. 1567-2711) e per quell'Andrea di Francesco Guardi che non crediamo capace di aver creato opere della finezza della « Madonna della Rosa » (N. 1716) e soprattutto di quella Madonna Orlandini (N. 55), la cui fine incorniciatura è degna di un Brunellesco.

Altro esempio di quest'intricato stato di cose è un gruppo di sculture connesse ai bassorilievi della Cappella Pellegrini di Verona. Appartiene certamente a questa serie pure quella statua firmata « Opus Jac... » (N. 127) che nel catalogo troviamo erroneamente elencata fra le opere veneziane e la cui scritta potrebbe costituire un prezioso elemento per dar luce su tutta la questione. Potrebbe dimostrare per lo meno che quel Michele da Firenze, introdotto da Biadego e più ampiamente trattato da Simeoni, Cipolla e Fiocco, non rappresenta l'unico artista di questo gruppo. Ed ha forse ragione anche il Planiscig che c'indica un tale Antonio da Fi-

¹ PLANISCIG, *Jahrbuch d. khist. Slgn.* Wien, IV, 1930, 76; SCHOTTMÜLLER, *Miscellanea Supino*, 1933, 195.

renze quale probabile autore di una parte delle sculture della Cappella Pellegrini¹.

È gran vantaggio che i Della Robbia siano stati suddivisi uno per uno e che a ciascuno di loro sia stato assegnato un posto adeguato. A questo modo non producono l'effetto di una compagine monotona e smembrata e risulta più evidente la loro importanza storica. Le opere di Luca sono state sottoposte ad energica revisione. Una parte dei bassorilievi di Madonne già a lui attribuiti dal Bode figurano ora fra i lavori della sua bottega: ed anche un maggior numero viene assegnato agli anonimi. Tuttavia non so assuefarmi all'idea che la Madonna con Eva (N. 130, 132, e 7181) appartenga alla scuola di Luca. La Eva del piedistallo rappresenta bene una confessione dell'artista, per cui lo dovremmo collocare piuttosto fra i seguaci del Ghiberti. Del resto il mio amico Paatz ha trovato di questa Madonna con Eva, che pure ha suscitato dubbi circa la sua autenticità, un secondo esemplare nella chiesa di S. Giovanni di Dio in Firenze.

L'autrice, con importante iniziativa, si cimenta a porre in discussione il famoso ritratto della Principessa d'Urbino (N. 78) pronunziandosi con molta riserva intorno a Desiderio da Settignano quale autore di questo busto nonchè di quel tondo con l'immagine di una Sibilla ad esso affine, pure di Urbino (N. 2935). Essa però non accetta alcuna delle attribuzioni da altri proposte e così la bella opera rimane tuttora avvolta nel mistero come tante altre di Urbino. Citiamo fra queste appunto quel tondo di Sibilla (N. 2935), il cui autore permane talmente oscuro, che la sua origine viene supposta ora a Siena, ora a Firenze, ora negli Abruzzi.

D'altr'onde l'autrice si oppone con energia ai tentativi del Liphart di sdoppiare la personalità di Desiderio (pag. 44)². Ma allora, perchè non elenca lo stucco della Madonna Dreyfus (N. 7134) fra gli altri di Desiderio? Giustamente viene assegnato a questo il cosiddetto Busto d'Isotta del Museo del Louvre (N. 40). Pure il Rossellino e la sua scuola vengono separati felicemente: va fatta eccezione a proposito del busto di Santa Elisabetta (N. 1575) per niente simile e che del resto rimane enigmatico.

Alle opere di Domenico Rosselli credo doversi aggiungere il Tobia, bassorilievo in pietra d'Istria (N. 231)³; d'altra parte non credo appartenere gli la Madonna in marmo del Bargello e i relativi stucchi (N. 1579). Gli altri scultori in marmo fiorentini del 400, Mino, Benedetto da Majano, il Maestro delle Madonne di marmo qui identificato quale Tommaso Fiam-

¹ FIOCCO, *Dedalo*, XII, 1932, pag. 542. (Letteratura a pag. 562); PLANISCIG, *Jahrbuch d. khist. Slgn.* Wien, 1930, 82-3.

² Confrontasi: *Jahrbuch d. khist. Slgn.* Wien, VII, 1933, 96, ove le deduzioni del Planiscig in proposito sono degne di attenta considerazione.

³ *Burlington Magazine*, LXII, 1933, 172.

berti¹, non hanno subito notevoli cambiamenti. Sotto il nome di Francesco di Simone avrebbe dovuto figurare lo stucco per la Madonna della Tomba dei Manfredi in Forlì (N. 107), a dimostrare l'appartenenza dell'artista alla scuola di Desiderio.

Il Verrocchio si presenta in complesso sotto le antiche spoglie. Ma sarà proprio di sua mano la statuetta della Maddalena, N. 113? E non sarebbe stato più giusto veder connessi meno strettamente al suo nome una serie di ritratti alquanto banali? (NN. 124, 190, 123). L'autrice sembra approvare il Dami, che con felice intuito attribuisce al Pollaiuolo il cosiddetto busto di Machiavelli del Bargello (ne è copia lo stucco N. 183); sarebbe desiderabile accertare altri lavori in marmo del Pollaiuolo. I due bassorilievi di Madonne invece, dal Bode detti di Bertoldo, vengono elencati nel catalogo con riserva intorno al nome d'autore (N. 2384-1561); e ciò con ragione: sono essi d'ignoti fiorentini addirittura? Nè segue la Schottmüller il parere del Bode, che pure a Bertoldo attribuì la grande Crocefissione (N. 5973). Non potrei tuttavia approvare con certezza ch'essa provenga dall'Italia settentrionale. Si trova agli Uffizi un disegno, attribuito a Maso Finiguerra, certamente fiorentino ed a questo contemporaneo, che presenta una composizione estremamente affine.

La parte dedicata alla plastica senese è ancora piena d'incertezze e tutte le attribuzioni pronunziate dall'autrice meritano invero il punto interrogativo che le accompagna. Avanziamo un'altra ipotesi: il busto di Santa Caterina (N. 185) non potrebbe essere forse del pittore Pacchiarotto, il quale, da quanto ci confermano documenti² fu in gioventù scultore? Questo busto presenta con il tipo delle teste del Fungai, che fu suo maestro, tutte quelle affinità che possono esistere fra opere di pittura e di plastica. La bella Madonna con l'uccello (N. 201-7121) che presenta alcune affinità con le Madonne sopra descritte date a Bertoldo, viene ora attribuita a Francesco di Giorgio: come pure quel rilievo con figurazione mitologica (N. 1574), già considerato fiorentino e che ora viene collegato ai lavori del maestro a Perugia, Venezia ecc. È relativamente recente la certezza che l'espressivo busto di S. Giovanni (N. 2954) sia di provenienza senese. Il Planiscig lo riteneva di Francesco di Giorgio ma il catalogo, con più ragione, lo pone fra i suoi seguaci. A lui molto assomigliante è, oltre la statuetta in bronzo di Vienna, un piccolo S. Sebastiano in terracotta del Metropolitan Museum, finora rimasto inosservato. Una statuetta di Davide (N. 114), che una volta insieme al S. Giovanni veniva attribuita alla scuola del Verrocchio, ricorda un piccolo Esculapio in bronzo conservato a Dresda, il quale evidentemente non fu creato lungi

¹ Per questo confrontisi: I. BALOGH, *Rivista d'Arte*, XV, 1933, 273.

² MILANESI, *Arte toscana*, Siena 1873, 210.

dalla bottega di Francesco di Giorgio. Un problema importante ci presenta la magnifica Crocifissione (N. 2795), bassorilievo che merita più alto apprezzamento che non un'attribuzione al Cozzarelli. È indubbiamente anteriore a questo e potrebbe risultare opera di massimo momento studiando la iconografia della Crocifissione trattata dal Ghiberti e dai suoi contemporanei.

Le scuole dell'Italia settentrionale non si presentano grān che mutate. Infatti molto meno sappiamo di esse, eccezion fatta per i grandi centri come Milano, Padova e Venezia. È significativo che l'autrice non si sia cimentata a riunire in un gruppo le sculture genovesi, nonostante che il museo, contenente in parte la collezione di Santo Vanni, ne sia particolarmente ricco. Aggiungendo ai due ritratti del Tamagnino (NN. 2750 e 2958) ed alla Fides di una tomba genovese (N. 262) le due opere indicate come probabilmente genovesi (NN. 135 e 105), nonchè la lunetta con Deposizione (N. 249) ne risulta un pregevole ed assai caratteristico insieme. Sarebbe stato pure più ragionevole assegnare un posto a parte alla provincia veneta ed uno a Venezia stessa. Il Friuli viene rappresentato assai degnamente dalla Pietà (N. 2596), giustamente assegnata a Domenico da Tolmezzo: come lo è pure Treviso con una statua di S. Giovanni (N. 2928) che vorrei commettere strettamente a quelle opere della scuola del Bregno, sparse per tutta Treviso. È stato tentato un reciproco scambio fra Venezia e Padova dando alla Madonna con i due donatori (NN. 227 e 229), già attribuita a Pietro Lombardi, l'assai meno felice indicazione di Bellano; mentre con più giusto criterio la lunetta della Scuola di S. Giovanni Evangelista (N. 210) ha subito la sorte contraria. Il maggior mutamento è stato fatto per la scuola di Bologna. Seguendo le deduzioni del Weinberger, l'autrice ha cancellato per sempre il nome di Fr. Francia quale autore dei due busti (N. 238 e 5010), come pure quello dello Sperandio sotto il ritratto di Nicolò Sanuti, che attribuisce ad un artista della maniera di Alfonso Lombardi.

Il Cinquecento trova nel nuovo catalogo più ampio e considerevole trattamento. Tutti quegli artisti che per le loro relazioni col secolo precedente erano stati troppo facilmente in esso classificati, vengono qui richiamati a far corona ai pochi nomi illustri del « secolo aureo ». Ne risulta un quadro dell'epoca ben più ricco e certamente più conforme al vero che non l'astratta immagine che c'era stata data dell' « Arte classica » del principio del Cinquecento. Ne sta a capo la tarda bottega dei Robbia, con le sue molteplici relazioni con la pittura precedente e contemporanea, con scultori d'importanza come il Verrocchio (N. 169), il Sansovino ed altri. Lavori di propria mano della famiglia o di bottega, copie e calchi di roba altrui, persino opere di artisti estranei venivano cotte e smaltate in pittoresca promiscuità nei forni robbiani. Devesi a ciò se ci furono conservate talvolta opere altrimenti andate perdute, come il bassorilievo di Dario

del Verrocchio (N. 2014), del cui simile il Planiscig potè recentemente identificare l'originale in marmo¹. Dobbiamo tuttavia guardarci bene dall'estendere troppo largamente questo concetto di « tarda bottega robbiana ». Evidentemente esistevano allora nel Senese, nelle Marche e nell'Umbria officine dello stesso genere, dove l'arte dello smalto a colori veniva applicata con maestria quasi pari a quella dei Della Robbia e i cui prodotti sono riconoscibili a certe particolarità di tinte e spesso per una ricca colorazione non smaltata. Crederei uscita da una di queste officine una statua di S. Antonio Abate (N. 167), la cui testa, la rozza fattura del porcellino, i fregi, come pure il motivo ornamentale della veste sono tutt'altro che fiorentini. Forse proviene davvero dalla bottega dei Buglioni la Pietà (N. 2723) così ricca di espressione: ma allora, chi ne fu il modellatore? Il Maestro delle statuette di S. Giovanni viene identificato con Baccio da Montelupo e rientra così nel posto che gli spetta. Potrebbero facilmente figurare come suoi lavori, a qualche distanza, una Madonna (N. 4995) ed un Crocifisso (N. 1711), già detti di Benedetto da Majano. È degna di considerazione una tentata attribuzione a P. Torrigiani (N. 137), mentre assai meno persuade quella di una statuetta di fattura verrocchiana (N. 5011, quasi indivisibile dal N. 169), qui detta di Benedetto da Rovezzano.

Il cosiddetto « Meister der unartigen Kinder », risolutamente allontanato dalla scuola del Donatello a cui è assegnato dal Bode, viene collocato nell'epoca di Andrea del Sarto e con ciò forse avvicinato alla sua vera identificazione. Michelangelo ormai non è rappresentato che da due copie, una terracotta della Madonna dei Medici (N. 266) ed un bassorilievo ispirato a uno dei suoi disegni della Crocefissione (N. 327), che (a pag. 242) si tenta di attribuire a Perino da Vinci. La famosa statua di S. Giovannino, tanto bella a dispetto delle sue ignote origini, viene collocata nel Cinquecento, senza decisione nè supposizione intorno alla sua provenienza: lo stesso avviene per il bozzetto dell'Apollo, opera mediocre dinanzi alla quale ci troviamo ancor più disorientati. Negli ultimi anni molta luce è stata fatta intorno ai seguaci di Michelangelo, e di questo progresso profitta largamente il catalogo. Il bozzetto dell'Ercole (N. 2612), un tempo creduto del Giambologna, ha trovato miglior sistemazione fra le opere del Bandinelli, se pure non è accertata la sua identità con quel bozzetto eseguito per il Gigante di Palazzo Vecchio, citato dal Vasari. È assai verosimile che il ritratto del Bandinelli (N. 273) sia di mano del figlio suo Clemente, benchè sia impossibile individuare spiccatamente l'arte di questo giovane, troncata da morte prematura. Persuadono le prove dalle quali risulta l'autenticità di un'opera giovanile dell'Ammannati, una Madonna molto ispirata a

¹ *Jahrbuch d. khist. Sign.* Wien, VII, 1933, 89.

J. Sansovino (N. 288), mentre il bassorilievo di Cristo morto (N. 2961), di fattura banale e di disegno malsicuro, non mi sembra degno di un artista fiorentino. È bella assai la testa muliebre (N. 2617) che la Schott-müller giustamente attribuisce a Domenico Poggini.

Il Giambologna ha dovuto cedere più di un pezzo ad altri nomi e delle opere a lui lasciate due soli bozzetti risultano di sua mano. E qui s'impone una nuova allusione al tesoro di plastiche in bronzo possedute dal Museo. È di artista singolare quella Santa Famiglia, tondo di stucco (N. 2638), di cui trovasi l'originale in marmo nella Chiesa di S. Agata in Firenze. Non sono però d'accordo intorno alla data proposta dal catalogo e vorrei ricercare l'autore piuttosto fra coloro che a Loreto si riunivano intorno al vecchio A. Sansovino. Il lavoro presenta affinità con i due bassorilievi laterali della Santa Casa. La foggia del berretto di S. Giuseppe si riscontra più volte in dipinti di Andrea del Sarto e del Pontormo. La personalità di Andrea Sansovino risulta più chiara per l'aver l'autrice messo in dubbio il busto di Teodorina Cibo (N. 280) quale opera di sua mano; e soprattutto per aver essa cancellato il suo nome da quella statuetta di S. Sebastiano (N. 283), assai meglio a posto se attribuita ad un ignoto seguace di Baccio da Montelupo. E qui mi sia concesso accennare che pure quel S. Sebastiano di Como¹, che il Biehl vuole del Sansovino, corrisponde altrettanto malamente di quelle opere con l'altra produzione artistica del maestro.

La leggiadra Santa di terracotta (N. 1899/94) dello Schlossmuseum, detta per ipotesi opera di Jacopo Sansovino, con quel suo atteggiamento romantico-classiceggiante e nel drappeggio artificioso, si avvicina assai più alla maniera lombarda, diremmo del Bambaia, che non a quella veneziana. Ritengo assai dubbia la origine veneziana di due Madonne in bassorilievo (N. 3035 e 2274) di cui specialmente l'ultima è certamente fiorentina. La immensa rarità di autoritratti di scultori risulta una nuova volta dal cambiamento di attribuzione del cosiddetto Autoritratto di Alessandro Vittoria (N. 302) che con convincente iniziativa viene dichiarato di Jacopo Albarelli.

Fra le opere tolte al nome di Jacopo Sansovino, si trova una graziosa Madonna in bassorilievo (N. 2616), che unitamente ad un Ecce Homo (N. 3034) recentemente riveduto, viene ad arricchire felicemente la monotona produzione del Roccatagliata. Ciononostante Jacopo Sansovino rimane assai degnamente rappresentato con la bella Sacra Conversazione (N. 286), coi due bassorilievi di Madonne (NN. 285 e 287) e col bozzetto per la statuetta del S. Giovanni in S. Marco.

Inizia la parte dedicata al Barocco una scultura per fontana (N. 292) una volta attribuita a Stoldo Lorenzi, oggi più giustamente riconosciuta quale

¹ BICHL, *Jahrb. d. preuss. Kunstslgn.* XXXVI, 1915, 129.

appartenente ad epoca a lui posteriore di una generazione almeno: come pure il bozzetto per una fontana di Nettuno (N. 2285), egualmente attribuita un tempo allo stesso artista. È d'importanza che un bassorilievo col Cristo recante la Croce (N. 3103), finora ritenuto tedesco, sia stato identificato quale opera del bassanese Orazio Marinali. Può sembrar strano che per una Madonna, bozzetto in terracotta (N. 3110) una volta attribuito al Ferrata, non sia stata ancora trovata più convincente designazione. Io stesso credetti di tenere in mano la chiave del mistero quando a Pellio di Sotto (Prov. di Como) mi trovai dinanzi ad una scultura in legno di eguale composizione e detta opera tarda del Ferrata¹. Notai però che le figure di Santi che fanno gruppo con questa statua presentano particolarità di vario stile: vi riscontrai per esempio un S. Andrea evidentemente copiato da quello del Duquesnoy. Non può trattarsi dunque di opera del Ferrata, bensì di un qualche artista di provincia, pago di copiare modelli di qualsiasi provenienza. Devesi forse dedurne che il bozzetto potrebbe venire attribuito al Duquesnoy? D'altra parte non sono ben persuaso che con ragione il catalogo neghi ogni nesso fra questo bozzetto e la statuetta in bronzo (N. 7124) del Museo. Per altro ripetiamo che appunto questa parte è stata assai felicemente arricchita.

Spero di aver presentato al lettore di queste pagine un modesto compendio dell'abbondante catalogo: come spero non mi si vorrà tacciare di cavillatore se vi ho espresso alcune mie opinioni divergenti da quelle dell'autrice. È stata invece mia intenzione seguirne attentamente l'insegnamento, e trarne nuovo profitto per il proprio lavoro intorno a diversi problemi.

È indizio dell'eccellenza di simile libro se da esso nasce nuovo stimolo di discussione invece di togliere le occasioni: ed è soprattutto tale qualità che distingue un catalogo redatto con serio intendimento scientifico da un qualsiasi arido e sterile inventario.

ULRICH MIDDELDORF.

¹ *Arte Italiana Decorativa e Industriale*, XIX, 1910, 80, 91.



Giuseppe Marchini - La chiesa di S. Agostino in Prato e l'architettura fiorentina tardo gotica.

Nella storia dell'Architettura merita qualche considerazione questa chiesa sconosciuta, d'ordinario non nominata neppure nelle guide¹.

È una costruzione basilicale a tre navi (Fig. 1)², terminata da tre cappelle quadrate di forme ogivali che costituiscono, col campanile impiantato sopra una di esse, l'unico avanzo della primitiva fabbrica. Nelle navi fu riedificata ed è questa la parte che più interessa (fig. 2).

¹ Il libro di G. PASQUETTI, *La chiesa di S. Agostino e l'opera degli Agostiniani in Prato*, 1930 non ha alcun valore storico o illustrativo.

² Nel rilievo dell'alzato: la finestra absidale restaurata idealmente, su tracce evidenti, le finestrelle della navata suggerite da indizi malcerti, di scepolature nei muri.

Sopra i colonnati si svolgono arcate a pien centro di ritmo ampio e calmo, considerando le quali però bisogna fare astrazione dalle sagome nella fronte degli archi, dai tondi nei pennacchi e forse dalla soprastante cornice, almeno nella forma attuale, aggiunti in restauri più tardi e che danno all'insieme un'apparenza rinascimentale (fig. 3).

I capitelli a foglie d'acqua, invece, la mancanza di piedritti negli archi, la soluzione dell'ultima colonna e della semicolonna addossata al pilastro delle cappelle sul rialzo presbiteriale, di minore sviluppo, il sentimento infine delle varie proporzioni ci indicano ancora il medio-evo.

L'edificio appartiene ai primi anni del 400, anzi è possibile una datazione post-quem in base agli stemmi scolpiti sull'architrave esterno della porta; a quello di Francesco di Marco Datini, che reca già il giglietto concessogli da Carlo V d'Angiò, quando fu suo ospite nel 1409, e a quello dell'istituzione pia del Ceppo sorta pure in quell'anno. Non può peraltro costituire un termine ante-quem la presenza dello stemma del Datini morto nel 1410 senza discendenza, benchè non ci si debba allontanare molto da quest'anno¹.

Comunque il monumento è da considerarsi anteriore alle prime fabbriche rinascimentali. E il fatto che con tanta facilità e con un certo successo lo si sia potuto camuffare da costruzione del rinascimento, ci induce in alcune considerazioni su certa architettura tardo-gotica fiorentina.

È noto che in Italia il gotico non fu mai pienamente accolto (salvo rarissime eccezioni) perchè non corrispondeva al nostro gusto per la linea orizzontale e lo spazio conchiuso. Firenze in specie resistè anche alle singole forme che si assunsero dal Nord, non con l'unità del loro sistema, ma come veste decorativa, mantenendo una tradizione per la misura classicheggiante unita all'eleganza che aveva affermato incomparabilmente nei suoi monu-

¹ Ricerche documentarie d'archivio hanno avuto esito infruttuoso.

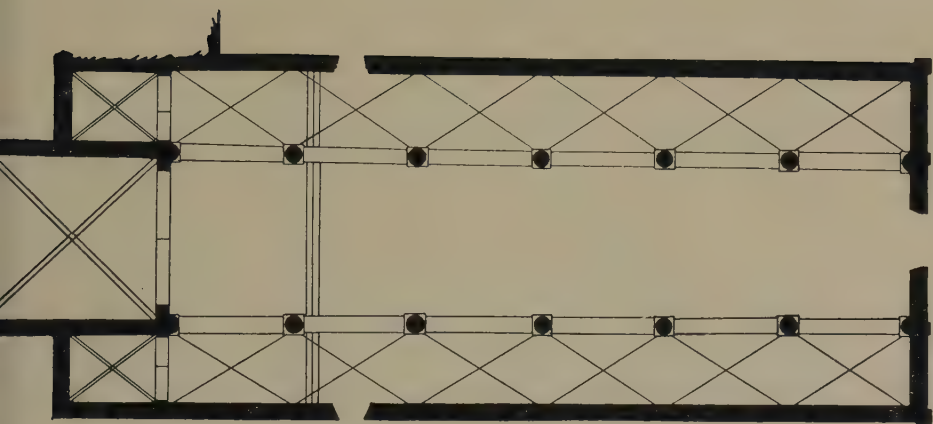


Fig. 1. — Pianta della Chiesa di S. Agostino.
(Prato).

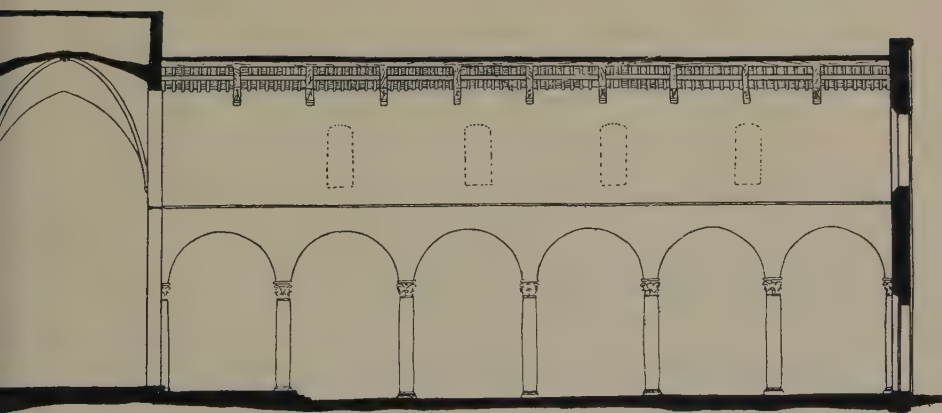


Fig. 2. — Sezione della Chiesa di S. Agostino.
(Prato).

menti dell'evo romanico. Essa aveva radici profonde nella regione e, se non fosse arrischiato dedurlo da così pochi avanzi come i tre archi delle terme fiesolane, slanciati ed esili, e la cavea del teatro dalle proporzioni raccolte, crederemmo volentieri che vi fiorisse un'architettura classica diversa, per leggerezza ed eleganza, da quella di Roma.

I primi contatti col mondo gotico Firenze li ebbe attraverso i cistercensi che nel 1236 compravano la Badia a Settimo. Essi recavano forme semplici, massicce, con moderato slancio verso l'alto, di quel gotico primitivo già in sviluppo nella Borgogna prima che nell'Ile de France, fin dall'XI° secolo. Nonostante la loro rigidità da regola nel ripeterle nelle loro sedi di missione, subirono il forte ambiente fiorentino adottando in vaste sale a volte la colonna invece del complicato fascio di colonnine (e talvolta con straordinaria snellezza), accogliendo in alcuni capitelli addirittura forme romaniche. Mentre S. M. Novella, che si ispira a modelli cistercensi ha in relazione con essi soltanto alcune parti del tutto secondarie, e nei pilastri a croce, nelle volte cupoliformi, nei motivi della facciata, nel rapporto fra nave maggiore e navi di lato, continua tradizioni romaniche, mentre l'interno è di una ariosa, classicheggiante eleganza.

Nella chiesa di S. Remigio il pilastro ottagonale aspira alla semplicità della colonna e ritorna alla funzione di questa.

Ma pure S. Trinita in cui è da vedersi un riflesso della penetrazione di correnti di goticismo più spinto, sulla fine del '200, adotta un tipo di pilastro semplicissimo, quadrato, quale fu in chiese romaniche di Toscana. S. Croce, che mantiene una pianta allungata, ha nella cappella maggiore e negli arconi delle navate accenti di slancio portati dalle lesene fino al tetto, ma il ballatoio, sviluppo esagerato dei sottili listelli con cui i cistercensi amavano collegare le membrature salienti, frena ogni possibilità d'ascesa.

Arnolfo nel suo progetto per la tribuna del Duomo ricercò i ritmi del classico organismo centrale, mentre l'attuale interno delle navate riunisce con solenne grandiosità gli arconi di S. Croce

e le volte cupoliformi di S. M. Novella. Notevole importanza acqui-



Fig. 3. — Interno della Chiesa di S. Agostino.
(Prato).

sta per il suo equilibrio il pilastro iscritto in un quadrato (già

apparso in Orsammichele) definito «multiplo ed uno»¹, e il ballatoio orizzontale, qui di eccezionale vigore, preclude ogni aspi-



Fig. 4. — Palazzo della Mercanzia.
(Firenze. — Piazza della Signoria).

razione all'infinito sì che l'edificio ottiene, in perfetta antitesi col gotico ultramontano, una ferma definizione di spazio.

¹ NARDINI DESPOTTI MOSPIGNOTTI, *Il duomo di San Giovanni*, 1902, p. 162.

Essenzialmente le stesse tendenze si riscontrano nell'architettura civile; anzi essa esclude ancor più le singole forme gotiche, fra cui principale quella dell'arco acuto, esaltando con la massa valori di realtà.

Così è nel palazzo del Bargello, potente affermazione dei



Fig. 5. — Chiostro grande del convento di S. Maria Novella.

(Firenze).

pieni sui vuoti il cui effetto di gravità è probabilmente da mettersi in rapporto, oltre che con la tradizione romanica, col gusto cistercense, al pari delle porte delle mura; così nel Palazzo Vecchio la cui mole di bugnato è armonicamente coronata dal ballatoio, quasi classico cornicione, mentre la torre, spostata dal centro e dall'a piombo, elevando il centro d'osservazione da quello

della sola massa base, conferisce un senso di nobile signorilità alla sua imponenza.

La loggia dei Lanzi pur avendo pilastri goticamente composti di tutti gli elementi della volta possiede tanto ampie e calme arcate a pien centro da trovar paragone nei tre arconi della basilica di Massenzio a Roma¹.

Ma dove in modo particolare si manifestano nell'architettura gotica fiorentina quei caratteri fondamentali di gusto che troveranno conscia e sistematica applicazione con la rinascenza è negli edifici minori, specie del periodo più tardo. Essi appartengono principalmente a due generi; palazzi e logge di chiostri e di cortili. Sono costruzioni modeste e di carattere utilitario, ma che rappresentano nella seconda metà del '300 e nei primi del sec. seguente l'unica attività costruttiva originale.

Le case e i palazzi in questo periodo ebbero la facciata, sempre in pietra forte, con grandi arcate a terreno per fondachi, susseguentisi ininterrottamente, spesso con bugnato, e agli altri piani, molto sviluppati in altezza, e spartiti da listelli, serie regolari di ampie finestre ad arco mozzo. Il loro aspetto, data la mancanza di ogni altro motivo se non quello del ritagliarsi delle aperture (sempre a lieve profondità) nella muraglia risulta come

¹ Il concetto che i prodromi del rinascimento si debbano ricercare nell'architettura medievale fiorentina fu già espresso dal NARDINI DESPOTTI MOSPIGNOTTI (*op. cit.* p. 170 e segg.). Lo riprese A. VENTURI nella *Storia dell'Arte* (Vol. VIII, I, p. 1 es segg.) ma in modo non sistematico e frammentario, complicandolo con un'inutile divagazione sul gotico senese. Il prof. M. SALMI durante il corso accademico 1933-34 presso l'Università di Firenze, illustrò tale tradizione di semplicità ed eleganza fiorentina come graduale avviamento verso la rinascenza con ampiezza di vedute e ricchezza d'esempi, citando pure alcuni dei monumenti di cui si farà parola in seguito. L'opera di W. PAATZ, *Werden und Wesen d. '300 architekt. in Toskana*, 1937 ha pure a fondamento tale concetto generale (V. spec. l'introduz.). Il presente scritto desidera solo accrescere la documentazione dell'assunto con monumenti architettonici meno noti.

quello di piane superfici decorate solo da un giuoco lineare ritmico.



Fig. 6. — Loggia esterna sul fianco sinistro della Chiesa di S. Croce.
(Firenze).

Gli alti intervalli di muratura però, fra un piano e l'altro danno con una nota di massa, valori di equilibrata realtà. Quando più

facciate si ergono a formare corpo libero nello spazio sembrano racchiudere volumi di purezza geometrica.

Molta parte della loro vita dunque era affidata al sentimento della proporzione e proprio riguardo ad essa si operò lo sviluppo.



Fig. 7. — Volte del primo chiostro della Chiesa di S. Croce.
(Firenze).

Gli esempi più antichi come il palazzo Spini¹ (uno dei po-

¹ Ricostruito subito dopo il 1288 e successivamente ampliato in lunghezza. V. LIMBURGER, *Die Gebäude von Florenz*, 1910. Sotto la denominazione: con bibliogr.

chissimi col ballatoio) o la parte sinistra del palazzo della Mer-



Fig. 8. — Fronte dell' ex Ospedale,
(Lastra a Signa).

catanzia in Piazza Signoria¹ (fig. 4), hanno finestre assai larghe,

¹ Del principio del sec. XIV. L'altra parte invece data dal 1359.
v. LIMBURGER, *op. cit.*

tozze, susseguentisi a intervalli molto brevi e la fascia di sodo tra l'un piano e l'altro assai grande mentre la proporzione generale della facciata si svolge ancora verso l'alto¹.

In seguito tendono a scomparire le irregolarità. Vien soppresso ad es. a pian terreno il piccolo usciolo che accanto ai grandi archi pei fondachi dava accesso con una ripida scala alle abitazioni dei piani superiori e un arco spesso più alto, fra quelli del centro, si apre su un androne². Svaniscono piccole asimmetrie, le proporzioni della facciata si fanno più larghe che alte, le finestre tendono a corrispondere in numero agli archi del terreno e a disporsi sul loro asse, mentre acquistano un modulo slanciato ed alto³: l'arco si avvicina sempre più alla forma di pien centro. La superficie muraria infine cerca ordine nei singoli filari di pietra e in un graduale alleggerimento verso l'alto del suo rilievo.

Finchè negli ultimi esemplari, come il palazzo Ridolfi e quello Corsini in via Maggio, ma soprattutto il palazzo Canigiani in via dei Bardi⁴, si raggiunge un tal senso di euritmia

¹ Se ne vedono esempi un po' per tutte le vecchie strade della città: specialmente in borgo S. Iacopo, in borgo SS. Apostoli, in via Maggio, in via Condotta, in via de' Bardi (n. 13), nelle case de' Peruzzi, in palazzo Davanzati, nelle parti più antiche delle case de' Mozzi ecc.

² Come nel palazzo de' Giudici ricostruito subito dopo il 1333 (v. LIMBURGER, *op. cit.*), e già nel palazzo d'angolo fra via Tornabuoni e via del Parione, in quello al n. 3 del vicolo de' Baroncelli, nel palazzo Bardi in via de' Neri ecc.

³ Bellissime affermazioni di questa tappa di sviluppo che ci presenta il tipo del palazzo fiorentino a mezzo il '300, si hanno in pal. Bezzoli di via Cerretani 1, (probabilmente posteriore all'anno 1300 del quale lo vorrebbe la tradizione attribuendolo ad Arnolfo v. LIMBURGER, *op. cit.*), pal. Salviati in via Ghibellina n. 100, il pal. sull'angolo di piazza Frescobaldi con borgo S. Iacopo, quello sull'angolo di via Tornabuoni con via del Parione. Tutti di carattere più arcaico rispetto al pal. Alessandri in Borgo degli Albizi, anteriore al 1378 (v. LIMBURGER *op. cit.*), il quale a sua volta si dimostra più arcaico dei seguenti.

⁴ Probabilmente dei primissimi del '400. (vedi LIMBURGER, *op. cit.*).

di elegante serenità che sarà sufficiente la scomparsa degli archi



Fig. 9. — Ciborio.
(Firenze. — Chiesa di S. Gaggio).

lateralis nell'ordine terreno e che quello centrale dia accesso al

cortile con loggiati, nel frattempo acquisito all'abitazione civile, perchè il palazzo del rinascimento sia bell'e creato¹.

Dell'altro genere di costruzioni sopra accennate i primi esemplari si debbono considerare il Chiostro verde di S. M. Novella², o le loggie del cortile del Bargello³. Le loro forme singole quali i semplici pilastri ottagonali, le campate quadrate con volte molto curve su modulo cupoliforme, dalle costole senza sagomature, le ampie arcate mozzate col loro senso di grave e robusta potenza non seno affatto un'esaltazione del gotico che si manifesta solo nel guizzar del fogliame sui capitelli.

Si tende in seguito costantemente ad una maggior leggerezza, ad una proporzionata eleganza, sempre rimanendo integro il gusto per un'essenziale semplicità. Il Chiostro grande di S. M. Novella⁴ (fig. 5) ha già una carattere meno pesante, mentre quelli delle Oblate possedevano pure nel primo '300⁵ svelta esilità nei pilastri e ariosa ampiezza delle campate.

Finchè si giunge ad espressioni di incomparabile, misurata eleganza che molto deve alla creazione di un nuovo tipo di capitello, con due giri radi di foglie d'acqua grasse ed elastiche, perfetto nel suo senso di equilibrio e presto generalizzatosi. Esso, precludendo alla fantasia la possibilità di esprimersi liberamente, cessa da elemento particolaristico, in rapporto variabile e indiretto con l'insieme e diviene invece parte essenziale dell'architettura assumendo un ruolo fisso quasi immutabile, classicheggiante. Si stabilizza infatti la sua proporzione nel pilastro, l'altezza di quest'ultimo in rapporto con la distanza dal vicino in modo da dise-

¹ In pal. Bardi in via de' Benci e in pal. Capponi in via de' Bardi ciò è già avvenuto.

² Entro la fine del '200, ma progettato col rimanente complesso già alla metà del secolo. V. LIMBURGER, *op. cit.* e PAATZ, *op. cit.*, p. 15.

³ Fra il 1280 e l'1285, W. PAATZ, *Zur Baugesch. des Pal. del Podestà in Florenz*, — *Mitt. des Kunst. Institutes in Florenz* III, pag. 287.

⁴ Costruito dopo il 1333. V. LIMBURGER, *op. cit.*, e nota 6.

⁵ Vedi LIMBURGER, *op. cit.*

gnare un quadrato su cui far insistere l'arco. Lo scarso effetto ascensionale infine, dell'arco mozzo frena ogni slancio che potrebbe derivare dall'esilità dei sostegni mentre le volte, che hanno perso le costole, s'infiltono ancora molto curve.



Fig. 10. — Interno della Chiesa di S. Carlo dei Lombardi.
(Firenze).

Così vediamo ad es. nella loggia addossata al fianco sinistro di S. Croce (fig. 6) o nelle parti più recenti del primo chiostro della stessa chiesa ¹.

¹ Quelle che contornano l'allargamento sul lato destro, verso la cappella dei Pazzi. Nessuna indicazione storica è stato possibile trovare che conduca alla datazione precisa di questi due monumenti. Ma per caratteri stilistici evidentemente appartengono alla fine del sec. XIV.

In quest'ultimo esempio anzi le volte perdono perfino gli spigoli e tutte lisce aspirano alla forma della vela¹ (fig. 7). Queste teorie di campate se non nel loro insieme che è ripetizione infinita di uno stesso modulo, ma nel modulo in sé ci rappresentano spazio linearmente ben delimitato, come incasellato in tante piccole unità autonome e ben definite.

L'ex Ospedale di Lastra a Signa² (fig. 8) ha archi a pieno centro nell'elegante loggiato della sua fronte (oggi in parte chiuso) e in essa inoltre, aggiuntovi un basso primo piano, mediante due listelli, rudimenti di una trabeazione (antenati di quelli michelozziani nel chiostro di S. Lorenzo) e due pilastri in pietra alle estremità, si cerca, come nei palazzi, proporzione e unitaria disciplina di insieme. Analoga tendenza era stata nella fronte dell'ex Ospedale di S. Matteo a Firenze (oggi Istituto di Belle Arti)³. A quest'epoca il motivo passa al cortile del palazzo privato ed ecco i cortili di palazzo Capponi in via de' Bardi⁴, di palazzo di Parte guelfa.

Mentre infine quello di palazzo Bardi in via dei Benci⁵, reca per la prima volta la classica colonna in sostituzione sistematica al pilastro.

Questo genere aveva fatto le sue prove anche in edifici di culto, ma con forme di compromesso mantenendo cioè l'uso co-

¹ Quest'elemento ha valore per la derivazione a Brunelleschi. Nella riproduzione l'effetto è attenuato dalle lisce dipinte in un restauro recente.

² Del 1411. CAROCCI, *I dintorni di Firenze* II, 437.

³ Del 1386 circa (v. LIMBURGER, *op. cit.*).

⁴ Circa 1420 ma tradizionale (v. LIMBURGER, *op. cit.*). Cito questi esempi solo come i più conservati, ma se ne trovano molti altri meno visibili e tracce innumeri. In pal. Ginori in via Ginori, 9, nella villa medicea di Careggi, in pal. Corsini in via Maggio n. 42, in pal. Ridolfi nella stessa strada al n. 15 (con capitelli dalle foglie rigate), nel pal. del « 48 » in via del Corso, che i documenti indicano prima opera di Brunelleschi. (Primo convegno naz. fra studiosi di storia dell'archit. Comunicazione di G. POGGI. Di prossima pubblicaz. negli Atti).

⁵ Altra opera giovanile di Brunelleschi. (POGGI, *id.*).

mune all'architettura monumentale, dell'arco acuto. Così nel Ciborio di S. Gaggio¹ (fig. 9) o in S. Carlo dei Lombardi² (fig. 10).

La chiesa di Prato nacque in tal momento di stile ed è l'unico esempio di vaste proporzioni. In essa però quella slanciata ele-

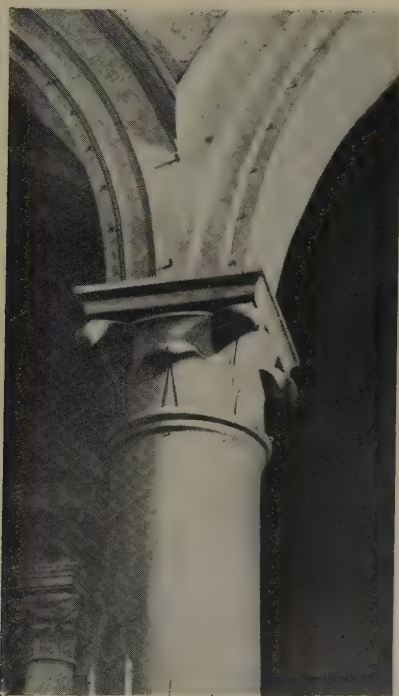


Fig. 11. — Capitello della Chiesa di S. Agostino.
(Prato).

ganza e nervosità dei monumenti osservati si placa in un ampiezza

¹ La chiesa fu edificata nel 1345. FANTOZZI, *Guida di Firenze*, 1857 p. 764. Il monumento mi fu indicato dal Prof. Salmi.

² Innalzato da Simone di Francesco Talenti dal 1379 all'84. V. PAATZ, *Werden und Wesen d. '300 Archit. in Tosk.*, p. 123.

calma di un gusto per così dire michelozziano. L'abaco dei capitelli (fig. 11) ben staccato da essi e sagomato semplicemente ricorda quel soprassesto che gli architetti romanici fiorentini interposero fra i capitelli stessi e il piedritto dell'arco e che ritornerà nelle costruzioni della prima rinascenza, mentre le basi aspirano nella loro profilatura e proporzione al modulo attico.

Il rinascimento è alle porte. Se dalla tradizione notata nell'architettura monumentale ne appariva giustificato il sorgere a Firenze, da questa nell'architettura minore risulta inevitabile.

Quella lineare e misurata semplicità ha contribuito senza dubbio alla risoluzione in sede teorica del problema prospettico e della definizione geometrica dello spazio.

Ed è facile credere che l'ambiente fiorentino sarebbe giunto ad esprimere classicamente il suo gusto tradizionale anche senza l'opera precorritrice del genio di Brunelleschi. Il fenomeno della rinascenza del resto aveva radici profonde in ogni campo della cultura e credo si potrebbe dimostrare come pure in Lombardia, indipendentemente da Firenze, essa si sarebbe affermata nell'architettura se pur con forme diverse e dopo più lungo cammino. Si sarebbe giunti ad esprimere quella grandiosa vastità leggermente indefinita e sfumante nell'atmosfera del volume, che ebbe i suoi sviluppi nell'Italia centrale e tanta parte nella formazione del gusto cinquecentesco. Ne certifica una tradizione che va dal S. Fedele di Como, al Duomo di Parma, a quello di Milano, alla Certosa di Pavia.

Firenze e la Lombardia erano i centri più dotati poichè nelle altre regioni l'architettura aveva un carattere prevalentemente decorativo.





† Giorgio Gronau - In margine
a Francesco Pesellino

Il Milanese, fra i tanti meriti suoi per i nostri studi, ebbe anche quello di aver riunito per primo le poche sicure notizie sulla vita e le opere di Giuliano d'Arrigo detto il Pesello e sul nipote di lui Francesco di Stefano, più noto sotto il nomignolo di Pesellino. Nel commentario che segue al capitolo delle Vite Vasariane dedicate a quei due pittori, in base alla dichiarazione al catasto del Pesello ritrovata dallo stesso Milanese, egli fa una descrizione simpatica della vita patriarcale dell'epoca e dice, « il quale (Pesello) essendo molto amorevole verso il suo sangue se lo tirò volentieri in casa, e poi, quando fu più grandicello, anche in bottega insegnandogli l'arte.... Stette Francesco, finchè visse Pesello, sempre con lui e lo aiutò continuamente..... »¹. Però, sia detto con tutto il rispetto per il Milanese, questi lascia un po'

¹ VASARI-MILANESI III, p. 43.

di libertà alla propria fantasia, invece di basarsi, come di solito fece, sui soli documenti. Se è vero che il ragazzo orfano di padre stette in casa del nonno nel 1427 e nel 1433, non lo troviamo menzionato fra le « bocche » nel 1430¹; e quando Giuliano d'Arrigo contava 75 anni e la moglie Bartolommea 65, l'anno 1442, il vecchio pittore stava con la vecchia compagna nella sua casa in Via Santa Maria². Vedremo appresso se possiamo accettare la teoria del Milanese che fa unico maestro del Pesellino il nonno.

La famiglia di Giuliano d'Arrigo si componeva, oltre di lui, nato probabilmente nel 1367, della moglie Bartolommea, figlia di Filippo Ghinucci, e di tre figlie. Nanna, la prima, nel 1427 era già vedova del pittore Stefano di Francesco e, priva di mezzi propri, aveva affidato il figlio cinquenne Francesco alle cure della famiglia paterna (Nanna passò poi ad altre nozze con Francesco di Neri e la troviamo nel 1453 vedova per la seconda volta³ (*Docum.* 1). La seconda figlia si chiamò Lisa e fu moglie di Piero Meglio bottaio. La terza, Caterina, di anni 11 nel 1427, forse morì giovane o prese marito fuori di Firenze, perchè troviamo il suo nome l'ultima volta nel catasto del 1431 e quindi non più⁴.

Giuliano tenne bottega dal 1416 in poi, come di nuovo si ricava dalle ricerche del Milanese, nel Corso degli Adimari che in quell'epoca doveva essere un centro dell'attività artistica, e vi aveva compagno un tale Antonio di Jacopo. Tre anni più tardi i compagni erano sei. Lavoravano in due botteghe vicine, partecipando al guadagno ognuno per un sesto, Giuliano d'Arrigo, Antonio di Jacopo, Cipriano di Simone (nipote del Pesello), « Chavano » di Cristofano, Jacopo di Cristofano e Stefano di Lorenzo. Pare che il lavoro non mancasse, ma i committenti non avevano fretta di pagare, come prova la lunghissima lista dei

¹ Catasto del 1430, S. Spirito Gonfalone Drago F^a 346 f. 678.

² Catasto del 1442, ib., F^a 612, f. 821.

³ A. S. F. Arch. Notarile V 389 f. 204 verso.

⁴ Per il catasto del 1427, vedi G. MILANESI, *Giorn. stor. d. Arch. tosc.*, IV, 1860, 205-307. — Catasto del 1431, Sto Spirito, Gonfal. Drago, N. 397 (a N. 23), f. 254.

debitori presentata colla dichiarazione al catasto del 1433¹. Fra costoro figurano il « Singniore di faenza » debitore di « uno stendardo principiato e non chonpiuto », il « Conte francescho di Sforza », il « chomune di Firenze », « messer lo chapitano del popolo », l'Arte de' Giudici e Notai e molto altri, in parte con somme piuttosto rilevanti. Creditore invece personale del Pesello era già dal 1427 Cosimo de' Medici, per fior. 14 « i qua' danari furono per resto d'una ragione di danari mi servì, quando maritai l'una delle due mie figliuole »². Esisteva questo debito del pittore ancora nel 1433, anzi si era aumentato di altri fior. 11, ed ancora nel 1442 non era riuscito ad estinguerlo. Nonostante l'attività della bottega le condizioni sue non erano buone, tanto che al marito della seconda figlia non aveva potuto pagare che una parte della dote. Fra i creditori del 1433 troviamo poi un nome che ci interessa: « Lorenzo di bartolo oreficie —f.— soldi 3... 16 ».

È probabile assai che il vecchio Pesello a suo tempo abbia preso il nipote come aiuto e per insegnargli l'arte della pittura nella bottega del Corso degli Adimari; ma nulla sappiamo di sicuro e siamo piuttosto indotti a ritenere che Giuliano, vedendo le doti artistiche di Francesco, di buon tempo abbia pensato ad affidarne l'educazione ad uno degli artisti più in vista, cioè a Fra Filippo Lippi. Le opere create dal giovane artista non lasciano ombra di dubbio che a lungo egli debba avere profittato dell'educazione del Frate, tanto visibili ne sono le tracce; ed il fatto che il Pesellino dipinse la predella della tavola d'altare del Lippi in Santa Croce, fa supporre che in quel momento, intorno al 1442, lavorasse nello studio del Carmelitano. Fra i pittori occupati nella bottega del Corso degli Adimari si cerca invano il suo nome.

Era ancora molto giovane, ventenne, il Pesellino quando prese moglie. La giovane aveva nome Tarsia ed era figlia di un

¹ Catasto del 1433, Quartiere S. Spirito, Gonfal. Drago F^a 442, f. 581; F^a 490 (a N. 24), f. 206 verso.

² Cfr. MILANESI, *Giorn. stor. d. arch. tosc.*, I. c.

tale Silvestro da Roppio. Il 22 di novembre del 1442 davanti al notaro Piero Baldini si fece la dichiarazione della dote di cento fiorini. Aveva preceduto quest'atto un altro col quale la nonna Bartolommea si era obbligata come garante per il nipote. Notiamo come fatto interessante che funzionarono da testi del primo atto un fornaio e un maniscalco, del secondo invece un Corsi, un Guidetti ed un Altoviti, cioè tutt'e tre membri della migliore società fiorentina (*Doc. 2*).

Non abbiamo altri documenti nemmeno per i piccoli fatti della vita del pittore. Tutti quelli che ne hanno scritto, lo fanno entrare l'anno 1447 nella Compagnia di San Luca, dove difatti si trova iscritto « francescho di stefano pittore ». Non sono però tanto sicuro che si tratti proprio del nostro, avendo trovato che nello stesso tempo visse a Firenze un altro Francesco di Stefano pittore, che l'anno 1442 contava 18 anni, dunque due soli meno del Pesellino, figlio del pittore Stefano di Lorenzo il quale abbiamo già incontrato come compagno di bottega del vecchio Pesello. Per ora non si può stabilire quale dei due omonimi fu quello iscritto nella Compagnia di San Luca.

Per i pochi ma importanti documenti che si riferiscono alla lite concernente la tavola fatta dal Pesellino per Pistoia, e della quale parleremo nella seconda parte di questo studio, sappiamo che il 1° agosto del 1453 — e non del 1456 come per insufficiente studio del documento s'è stampato anche ultimamente — fu fatto un contratto fra tre pittori: il Pesellino, Piero di Lorenzo e Zanobi di Migliore per esercitare la pittura in compagnia. Quali furono le ragioni di questo atto, non si ricava dai documenti, ma è lecito supporre che si debba in gran parte alla diminuzione delle spese per i contraenti, specialmente della pigione della bottega; e vi ebbe forse una parte la difficoltà di trovare un locale atto a uso di bottega in una posizione centrale come lo era il Corso degli Adimari. Non possiamo dire con certezza se si trattasse di una delle due botteghe dove nel passato esercitava l'arte il vecchio Pesello, ma cinque mesi più tardi, di dicembre, le figlie di Giuliano d'Arrigo Nanna e Lisa, cioè la madre e la zia del Pesellino, cedettero a Piero di Lorenzo i loro diritti sulla bottega

che era stata del loro padre contro il pagamento di fior. 35. In quest'occasione il giovane Pesellino agì come rappresentante della madre (*Doc.* 3).

Che fra le figlie di Giuliano d'Arrigo e il terzo compagno di bottega, Zanobi di Migliore, esistessero rapporti, si ricava da un documento conservatoci nell'Archivio Notarile. Il 18 di luglio 1455 le donne col consenso del loro mundualdo « constituerunt earum et cuiuslibet earum procuratorem etc. Antonium Lodovici Pauli notarium florentinum et Zenobium Miglioris pictorem populi Sanctae Lucie Nepotis Cose ad agendum etc. »¹ (*Doc.* 4). Non ho trovato altro documento dal quale possiamo conoscere altri particolari.

Un caso veramente raro è quello del quadro della Trinità, ordinato al Pesellino da una comunità di preti di Pistoia. Documenti in abbondanza ci permettono di rifarne la storia dal momento in cui ne fu deliberata l'esecuzione fino al trasporto della pala da Firenze a Pistoia (per non parlare di quello che seguì dopo)². Eppure per anni ed anni il rifiuto da parte di molti fra i più distinti conoscitori di ascriverla alla mano del Pesellino e l'invenzione di un fittizio « Compagno », che l'avrebbe dipinta, ed altri simili tentativi, condussero lontano dai fatti. L'unico che vide chiaro fu il compianto Herbert Horne, che però non trovò il tempo di pubblicare il risultato delle sue ricerche, forse per non averle ancora portate a quel massimo grado di perfezione al quale egli sempre ambiva³.

Due mi paiono le ragioni di tale mala comprensione generale: la prima che fra i conoscitori ci sono anche di quelli non disposti a dedicare un po' del loro prezioso tempo allo studio dei

¹ A. S. F. Arch. Notarile V 389, f. 265 [v. doc. 3?].

² I documenti più importanti sono quelli pubblicati da W. WEISBACH, *Fr. Pesellino*, ecc., 1901, p. 127 sgg., da P. BACCI, *La « Trinità » del Pesellino*, ecc., *Nuovi documenti*, nella *Rivista d'Arte* II, 1904, 160 sgg. e da A. CHIAPPELLI, nella *Riv. d'Arte* VI, 1909, pp. 314 sgg.

³ Accenna agli studi preparati dallo Horne L. CUST, *Burlington Magazine* XVI, 1909, p. 124/5

documenti; la seconda che i documenti che si riferiscono alla pala pistoiese, non furono mai pubblicati tutti insieme. Bisogna invece pazientemente ricercarli in tre differenti luoghi. E fra di essi poi ne manca ancora uno che, sebbene non sconosciuto al Milanese ed allo Horne, non fu mai pubblicato (vedi *Doc. 5*).

Visto questo stato di cose, non sarà superfluo rifare la storia documentata del quadro e del processo che seguì fra il compagno di studio del Pesellino e gli eredi del pittore.

1455, 10 Sett. Deliberazione della Compagnia della S. Trinità di Pistoia di fare una tavola colla Trinità ed i Santi Jacopo, Zenone, Girolamo e Mamante (Bacci, *Doc. I*).

1455, fra l'11 e il 17 Sett. — Gite del prete Pero a Firenze ed allogazione del quadro a Francesco Pesello. (Bacci, *Doc. II*).

1455, 26 Sett. - 24 Dic. — Pagamenti fatti al pittore per mezzo di terzi. (Bacci, *Doc. III*).

1456. Sett. a 1457, Maggio, varî viaggi a Firenze « per la taula » (Bacci, *Doc. IV*).

Quel che seguì poi bisogna ricostruirlo da altri documenti. Pare che al principio del mese di luglio del 1457 il Pesellino si ammalasse così gravemente da far subito dubitare della sua vita e perciò prete Pero si recò a Firenze come si ricava dalla seguente notizia (Bacci *Doc. IV*): « Agli osti a dì 10 di luglio col cavallo stetti di 5, tornai a Pistoia e ritornai là per fare saldo cō dipintore.... » e dal versamento fatto lo stesso giorno ad un notaio « dello lodo fu dato per frate Filippo e Domenico da Vinegia » e per la « portatura della taula dello legname ». Col documento pubblicato dal Chiappelli, del quale ci occuperemo ancora, le indicazioni brevi del libro del camarlingo possono completarsi... « parecchi di innanzi [la sua morte] vegiando non doveva ghuarire del detto male, essendoci in Firenze il sopradetto prete pero restamo dachordo veduto non si potere finire detta tavola per lle mani del sopradetto francescho, ne facemmo compromesso per charta, di poi detti di e detti albitri giudichorono fussi fatta la metà ecc. ».

Disgraziatamente mancano indicazioni più esatte che potrebbero aiutarci a ritrovare questo documento di importanza capitale, il lodo fatto da due dei pittori più eminenti dell'epoca.

Se il notaro pubblico che stipulò l'atto fosse quel « Strozo di Messer Marcello » al quale un anno più tardi furono donati « lib. sette di trote », non lo sappiamo e il saperlo non ci servirebbe granchè, perchè gli atti di questo personaggio non si trovano nell'Archivio Notarile.

Con gli atti finora menzionati si ricostruisce dunque la storia del quadro dalla metà di settembre del 1455, quando fu allogato al Pesellino, fino al 10 luglio 1457, quando, in presenza del pittore condannato a morire fu fatto il lodo ed in base al lodo il compromesso sulla quota da pagarsi.

Tutto parve allora accomodato in un modo chiaro ed inoppugnabile; ma non fu così. Erano passati appena 5 giorni dalla morte del Pesellino che Piero di Lorenzo si rivolse al vicario del vescovo di Pistoia per impedire che il pagamento della somma stabilita « per saldo » fosse fatto agli eredi — la vedova Tarsia — pretendendo che una parte della somma avuta dal Pesellino in vita (cioè i versamenti fatti nel 1455 come è detto sopra) spettasse a lui come compagno del pittore morto. Non contento di questo passo fece eseguire il sequestro della tavola e per giustificazione di questo atto ricorse al Tribunale di Mercanzia il giorno 20 settembre (Weisbach Doc. I) e ritornò alla carica con testimoni una settimana più tardi, cioè il 27 settembre (vedi *Doc. 5*). Solo il 10 ottobre la vedova si presentò davanti al Tribunale per difendere i propri diritti (Weisbach Doc. II). In che senso la corte decidesse, non si sa. Sappiamo solo che nel giugno del 1458 fu fatto un versamento ad una banca fiorentina di fior. 16 larghi « per darli a M.^a Tarsia.... per parte di resto della tavola ».... (Bacci, Doc. VI e VII) Si chè si dovrebbe concludere che la Corte avesse riconosciuto i diritti della vedova.

Ora due sono le questioni importanti: in quale stato si trovava la tavola alla morte del pittore e quale parte vi ebbe Piero di Lorenzo? Nella dichiarazione fatta al Tribunale di Mercanzia, Madonna Tarsia parla della tavola come « quasi fornita ». Bisogna notare che questo non poteva esser detto per rendere minore la somma da pagarsi, perchè esisteva già il lodo in forma legale. Le parole hanno un gran valore per stabilire che veramente poco

mancava al compimento della tavola stessa. D'altra parte però è stato rilevato che Fra Filippo, chiamato poi a finire il lavoro, ebbe fiorini 115 in confronto coi fior. 85 « avuti da Francesco Pesello e dai suoi eredi » (Bacci, Doc. X). Da questo fatto taluni credettero di poter stabilire che Fra Filippo avesse avuto da fare ancora parecchio. Ora è certo che la predella composta di quattro tavole è tutta del Frate (se solo di invenzione ed in parte anche di esecuzione qui non importa). Per la pala (fig. 1) considerando che due delle figure laterali — quelle a sinistra dello spettatore — mostrano chiaramente una mano differente dal resto della tavola, si potrebbe dire che alla morte del Pesellino la metà dell'opera fosse assai innanzi e finita per la maggior parte. Restava da terminare le due figure suddette già abbozzate, da dare forse un leggero strato di colore a tutta la tavola per riunirle di più alla parte già compiuta, e da fare poi completamente la predella.

In quanto alla parte che Piero di Lorenzo ha avuta o non ha avuta nell'esecuzione, mi par conclusivo il fatto che per far valere i suoi diritti egli si riferisce sempre alla « compagnia di lavoro » che esisteva fra lui ed il morto pittore. « Furono compagni.... insino nel dì della morte del decto Francesco.... per la metà del guadagno », « tolsono più et più lavori a ffare come compagni », « ciascuno teneva et tener doveva et partecipar doveva.... la metà del guadagno ». La richiesta fatta a Pistoia ai primi di agosto parla difatti della « rata mia » (cioè spettante a Piero), e più chiaramente ancora nel ricorso presentato al Tribunale di Mercanzia « et decto Francesco ebbe dal decto Piero più e più quantità de danari de' lauori faceua decto Piero per la parte gli tocchava, et così debbe decto Piero partecipare et auere la parte sua de' lauori faceua in facti decto Franesco, fra quali lauori è stata decta tauola da altare che la tolse da prete Pero da Pistoia ». E più in là, nello stesso documento parla dell'interesse « che decto Piero auesse in decta tauola mediante l'opera facta per decto Francesco », come nel rinnovato ricorso del 27 settembre del sequestro « facto della tauola dipinta per dicto francesco ... per adirieto compagno del dicto Piero ».

I documenti, mi pare, parlano chiaro: solo in base alla com-



Fig. 1. — FRANCESCO PESELLINO: La Trinità e Santi.
(Londra. — Galleria Nazionale).

pagnia di bottega Piero chiede — e ci pare con buona ragione — la rata sua, cioè la metà. Neanche una sola parola, un solo accenno



Fig. 2. — DON DIAMANTE: La Natività.

(Parigi. — Louvre).

ad una *collaborazione*, cosa che certo non avrebbe mancato di mettere in rilievo per corroborare le sue ragioni. Il completo silenzio suo è la migliore prova che si possa desiderare che fu solo il Pesellino a dipingere la pala pistoiese.

*
* *

Fatto il saldo a favore della vedova il 14 di giugno del 1458, i committenti pensarono a far finire la tavola da un maestro equi-



Fig. 3. — FRANCESCO PESELLINO:
La Madonna col Bambino e quattro Santi.

(Parigi. — Louvre).

valente al defunto pittore. Non si rivolsero al compagno di bottega, ma a Fra Filippo Lippi, già maestro del Pesellino e di cui il nome certo era conosciutissimo a Pistoia per l'opera svolta nella chiesa Cattedrale della vicina città di Prato. Alla fine di settembre del 1458 due preti si recarono a Firenze « per far venire le taule ».

Sono conservati tutti i conti che la Compagnia ebbe per portatura e gabelle a Firenze come a Pistoia (Bacci, Doc. 7). E subito dopo il 31 ottobre i loro rappresentanti andarono per un giorno a Prato « quando s'allogò la taula a frate Filippo ». Ma solo qualche mese dopo e più esattamente il 19 marzo del 1459 la tavola fu fatta portare a Prato donde tornò a Pistoia ai primi di giugno del 1460 (Bacci, Docc. 7 e 8). I pagamenti fatti per essa vanno però oltre questa data, fino al gennaio del 1461.

Che il lavoro dedicato alla tavola del Pesellino non sia in parte di mano propria di Fra Filippo, tutti sono d'accordo ad ammetterlo, come sono d'accordo nel riconoscere la probabilità che chi l'aiutò anche questa volta, non fosse altro che il suo più fedele scolaro Fra (o meglio Don) Diamante. C'è una circostanza atta a corroborare questa supposizione: al Louvre di Parigi si trova la tavola d'altare rappresentante la Nascita di Cristo (fig. 2) la quale già da quell'ottimo studioso della pittura fiorentina del Quattrocento (morto giovane e troppo presto dimenticato) H. Ulmann fu attribuita a Don Diamante¹. Ora questa tavola stava una volta nella chiesa di Santa Margherita a Prato, e lo prova indiscutibilmente la stampa sull'Etruria Pittrice (1791), tav. 22 del primo volume, fatta quando il quadro si trovava ancora al suo posto originale. Fu notato da vari autori che i due angeli volanti di codesto quadro sono copiati addirittura dagli angeli della pala della Trinità, segno questo che chi dipinse il quadro del Louvre deve aver avuto l'occasione di conoscere bene la tavola pistoiese. Ma chi potevo aver avuto miglior agio di quello che vi lavorò come aiuto di Fra Filippo cioè di Don Diamante? Chi, nei mesi che stette nello studio di Fra Filippo, poteva copiare gli angeli se non proprio lui, che per di più fu cappellano del convento di S. Margherita, successore cioè del suo maestro? Il fatto di questa copia ci rende sicuri che nella tavola del Louvre è conservato un lavoro sicuro di Don Diamante. Invece non ha niente a che fare con essa (come taluno suppose fino a qualche tempo fa) Piero di Lorenzo.

¹ Cat. di S. DI RICCI, 1913, I, N. 1343. — H. ULMANN, *S. Botticelli*, p. 19.

A congiungere il nome suo non solo colla tavola della Trinità



Fig. 4. — FRANCESCO PESELLINO: Madonna col Bambino.
(Boston. — Museo Gardner).

— errore spiegabile questo, vista la compagnia di bottega col

Pesellino —, ma anche col quadro di Parigi fu la insufficiente conoscenza dei documenti. Il nome di questo pittore non fu Piero di Lorenzo Pratese, ma Piero di Lorenzo di Pratese. Non ebbe niente a che fare con Prato, essendo nato a Firenze, dove ebbe casa e bottega, e dove morì all'età di 75 anni. Eppure persino il Catalogo della Galleria Comunale di Prato di R. Papini ne fa un concittadino!

Torno ancora indietro ai documenti della lite fra Piero di Lorenzo e la vedova del Pesellino. Rileggendoli, come ho fatto non so quante volte per bene afferrarne il contenuto, m'ha colpito il fatto che Piero chiede solo la parte sua nella tavola pistoiese. Ma non c'erano altre opere rimaste incompiute nello studio? Si erano i due compagni già diviso, avanti la morte del Pesellino, il guadagno di tutte le opere fatte durante l'epoca della collaborazione (se era anche collaborazione esteriore)? Non è per pura curiosità che mi son fatto questa domanda, ma era più che altro per poter meglio stabilire la paternità di certe opere che indubbiamente sono uscite dalla bottega in Corso degli Adimari. Si tratta prima di tutto di una tavola d'altare, (fig. 3) anch'essa facente parte del Museo del Louvre (N. 1661, antica numerazione N. 496)¹. Venne acquistata nel 1861 colla raccolta Campana, dove portò il nome di Fra Filippo, e fu l'occhio esperto del Cavalcaselle a riconoscervi il forte elemento peselliniano². Dagli altri che si sono occupati del giovane artista, fu messa fra le opere di scuola ed attribuita da Mary Logan a quel « Compagno » creato apposta per non dover accettare la paternità della Trinità³. Ora riconosciuta la Trinità come opera non dubbia del Pesellino, logicamente il quadro del Louvre dovrebbe esser ammesso nel numero ancora ristretto delle opere originali del Pesellino, e difatti lo troviamo nel catalogo datoci nell'ultima edizione del

¹ Nel catalogo di S. De Ricci come pure nella nuova edizione del 1926 si trova come opera anonima di scuola fiorentina del '400.

² ed. ingl. IV, 1911, p. 196.

³ *Gazette des Beaux Arts* XXVI, 1901, 26 s.

Berenson, sebbene colla sigla «p.» che vuol dire «in parte».



Fig. 5. — FRANCESCO PESELLINO: Madonna col Bambino.

(Lione. — Già Coll. Aynard).

Può darsi benissimo che una parte — se grande o piccola, non

sarà facile stabilire — vi abbia avuto qualche aiuto, ma bisogna sempre tener presente le condizioni non proprio soddisfacenti della tavola. Facendo astrazione da queste rimane un'opera di carattere spiccatamente peselliniano; opera di un pittore il quale, sebbene sia impressionato dall'arte di Domenico Veneziano, non ha però dimenticato le figure e le forme a lui familiari di Fra Filippo. N'è prova quel Santo Agostino a sinistra, quasi copiato dalla figura del medesimo santo creata dal Lippi ed ora nell'Accademia di Torino. La tavola dunque, invenzione del Pesellino ed in gran parte opera sua, deve essere stata fatta prima della tavola pistoiese. E ad ogni modo i compagni se n'erano già diviso l'importo; altrimenti certo Piero di Lorenzo ne avrebbe parlato nella lite intentata alla vedova. In questo modo si potrà stabilire la data avanti l'anno 1457. Se vi avesse avuto qualche parte o Piero di Lorenzo o quel più mitico ancora compagno degli anni dal 1453 al 1456 Zanobi di Migliore, non sarà possibile precisare ed importa poco, perchè quegli eterni anonimi che devono una loro pallida esistenza di nomi senza corpo solo ai pochi documenti che li menzionano, meglio è che sieno lasciati nella penombra fino al momento in cui un'opera sicura non ne faccia intravedere il carattere (ed il valore) artistico.

Gli stessi argomenti valgono per stabilire la data di tre quadri di Madonne, anch'essi compresi fra quelli attribuiti o al « Compagno » o a Piero di Lorenzo. Parlo, come ognuno avrà già capito, della Madonna col Bambino sulle ginocchia del Museo Gardner di Boston (fig. 4), di quella col Bambino (fig. 5), che fu venduta colla raccolta Aynard di Lione nel 1913, e della Madonna con due Angeli ed il giovane Battista (fig. 6), anticamente nella Raccolta Hainauer di Berlino ed oggi nella collezione Pratt di Nuova York¹. Che i tre nominati quadri siano creati contemporaneamente e, se non dallo stesso maestro, almeno dalla stessa

¹ Per la prima v. P. HEREDES, *Catalogue of the J. S. Gardner Mus.*, 1928, p. 257, la seconda fu riprodotta dal BERENSON, *Dedalo* XII, 1932, p. 667. La terza in L. VENTURI, *Italian Pictures in American Collections* (ed. ingl.) Tav. 227.



Fig. 6. — FRANCESCO PESELLINO:
Madonna col Bambino, due angeli e S. Giovannino.
(Nuova York. — Coll. Pratt).

bottega, non è mai stato (e credo non sarà mai) discusso. Bisogna dunque vedere se per la loro qualità e per altre ragioni possano essere attribuiti proprio al Pesellino.

Ora tutte le attribuzioni dell'uno o dell'altro di questi tre quadri ad un maestro differente erano sempre basate sul concetto sbagliato che si ebbe nel passato dell'arte del Pesellino. Come se l'arte sua fosse pregiudicata dal soprannome, l'idea che tutti se ne fecero era dedotta dalle sole opere generalmente riconosciute di formato piccolissimo. Da ciò si spiega il rifiuto di riconoscere la sua mano nelle opere che presentavano le figure nella grandezza normale dei quadri di divozione.

Le tre Madonne soprannominate devono aver incontrato un favore insolito presso le classi benestanti di Firenze di quell'epoca. Se ne contano ancora oggi tante repliche contemporanee, quante di nessun quadro di maestro fiorentino della metà del Quattrocento. Del solo quadro ora Gardner il catalogo di quella raccolta elenca undici copie. In tutti e tre i casi abbiamo dunque da fare con quadri una volta celebri. Dobbiamo davvero credere che essi fossero opere di un maestro secondario di cui il nome sparì così completamente dagli annali della storia da non arrivare più all'epoca del Vasari sollecito raccoglitore della tradizione? Per me invece è un assioma che un'opera d'arte di cui è garantita la celebrità per numerose repliche, deve essere stata fatta da uno dei maggiori artisti dell'epoca sua, da uno di quelli di nome non perituro. La tendenza ad attribuire quadri di alta qualità ad artista secondario ha dato nel passato effimera vita ad artisti come Bissolo, Basaiti o persino Rondinelli; ma non v'è ragione di continuare in questi errori di una volta. Del resto la Madonna Pratt fu presentata quasi trentacinque anni fa (nel 1898) nella notevole esposizione del Rinascimento di Berlino sotto il nome del Pesellino¹, e trovo nell'esemplare di mia proprietà del Catalogo della vendita Aynard, del 1913, scritta di pugno di W. Bode la nota: « cfr. Madonna Hainauer », ciò che vuol dire

¹ Catalogo a cura di H. MACKOWSKY.

che il Bode vi riconosceva la mano di uno stesso maestro. Del resto posso riferirmi all'articolo pubblicato sull'argomento dal Signor Philip Hendy, che raccoglie tutti gli argomenti in favore dell'attribuzione di queste Madonne al Pesellino e dove trovo con vivo piacere un'osservazione che avevo fatta anch'io, cioè l'interessante nesso esistente fra la Madonna Gardner ed un bassorilievo non meno in voga nel Quattrocento, attribuito al Rossellino¹. Se si potesse dimostrare che fu lo scultore ad ispirarsi alla tavola dipinta, avremmo un'altra prova della celebrità di questo quadro.

DOCUMENTO I.

Arch. St. Fir. Notarile V. 389 c. 204 v. — Del Viva Piero.

1454.

Item postea, dictis anno, indictione et die sextadecima mensis decembris, Actum Florentie in populo Sancti Petri Maioris, presentibus testibus et cet. Filippo Lodovici pizichagnolo et Bartolo Pieri, ambobus populi Sancti Petri.

Domina Nanna vidua, filia olim Juliani Arrighi pictore (*sic*) et uxor olim Francisci Neri Caloni populi Sancti Ambrosii extra muros civitatis Florentie, asserens se mundualdo carere et cet., petiit et cet., eidem domine dari in suum mundualdum Carolum Antonij populi Sancti Petri Maioris ibidem presentem et esse volentem et cet. Cui quidem domine dedi et cet. Rogans et cet.

Item postea, dictis anno, indictione et die et loco et coram dictis suprascriptis testibus.

Prefata domina Nanna cum consensu dicti Caroli eius legitimi mundualdi, et certificata de vi et importantia presentis contractus et omnium infradictorum et cet, omni meliori modo et cet:

Certum esse dicitur quod iam sunt viginti sex anni vel circa dictus Franciscus Neri Caloni et Antonius Neri Caloni eius frater, et quilibet eorum, fuerunt confessi habuisse et recepisse a dicta domina Nanna, dante et

¹ *Burlington Magazine* Vol. 53, agosto 1928, p. 73 e ss.

solvente in dotem ipsius domine Nanne, florenos centum auri. Quam quantitatem florenorum centum auri prefati Franciscus et Antonius, et quilibet eorum, promiserunt eidem domine Nanne reddere et restituere in omnem casum et eventum dicte dotis solvende et restituende, prout constare dixit publicum instrumentum manu ser Pieri del Catellaccio. Ac etiam certum est quod iam sunt quatuor anni et ultra dictus Franciscus mortuus est et decessit. Et quod propter dictam eius mortem evenit tempus restituende dicte dotis. Ac etiam certum esse dicitur quod prefata domina de dicta dote recepit florenos septuaginta sex a dicto eius Antonio fideiussore, et de predictis finem fecit prout constare dixit manu ser Mattei Bonciani¹. Unde hodie hac presenti suprascripta die prefata domina Nanna cum consensu dicti Caroli, et certificata ut decuit, omni modo et cet, fecit et cet., finem et cet. generalem dicto Antonio fideiussori et hered(i)² dicti Francisci Neri et omnibus obligat(ionibus) ad dictam dotem de omni et toto eo et cet. Et hoc fecit, quia de dicto residuo vocavit bene pagatam, tacitam et contentam, cum infradicto honore, videlicet quod prefatus Andreas (*sic*) teneatur solvere arti muratoriorum libras XXXVIII^o, seldos VI.

Item postea, incontinenti.

Prefati Antonius Neri Carhoni ed Dominicus filius Francisci Neri Carhoni, eorum nominibus propriis et pro vice et nomine Micchaelis filii dicti Francisci Neri, pro quo de rato promiserunt ed cet. et quod ratificabit presentem finem quando erit legitime etatis, omni modo et cet., fecerunt et cet. finem et cet dicte domine Nanne presenti et cet.

Item postea, et cet.

Prefati Antonius ex una et dictus Dominichus suo nomine proprio et pro, vice et nomine dicti Micchaelis eius fratris, fecerunt sibi invicem et vicissim finem generalem et cet.

DOCUMENTO II. *

Arch. St. Fr. Notarile B. 297 (ant. N. B. 108) Baldini Piero (1440-1453, vol. 1441, II. XI - 1442, 20, II. c. 50.

In Dei nomine amen. Anno Domini ab incarnatione eiusdem millesimo quadringentesimo quadragesimo secundo, indictione sexta et die vigesimo secundo mensis novembris. Actum in populo Sancti Felicis in Piazza de Florentia, presentibus [*segue spazio in bianco*].

Dolina Bartolomea filia olim Filippi Ghinucci et uxor Juliani Arrigi pictoris dicti populi, asserens se proprio mundualdo carere et cet, petiit in

¹ Oppure « Boncianti » ?

² Oppure « heredibus » ?

suum mundualdum dictum Julianum ad infrascripta. Quem ibidem presentem et esse volentem dedi et cet., auctoritatem interposui et cet.

Item postea, dictis anno, indictione et die et loco et coram dictis testibus prefata domina Bartolomea cum consensu dicti Juliani eius viri et mundualdi et cet., certificata et cet., fecit suum procuratorem dompnium Jvoninum Bindi rectorem Sancti Ylarii de Columbaria et cet., licet absentem, ad promictendum et cavendum penes Ciprianum Simonis pittorem populi Sancti Fridiani pro Francisco Stefani pictore pro dote. Quod si ipse aliquid solverit quod ipsa reficiet; et propterea obligare ea (*sic*) et eius heredes et bona et ipsa ad instantiam dicti Francisci promisit et obligavit et renump-tiavit et cet.

Presentibus ad suprascripta Laurentio Pardi fornario populi Sancti Ylarii de Columbaria, Stefano Jacobi marescalco¹ fornario populi Sancti Felicis.

Item postea, dictis anno, inditione et die, Attum in populo Sancte Cecilie de Florentia, presentibus Bartolo Dominici Corsi, Jacopo Guidetti de Guidettis ed Johanne Bernardi de Altovitis.

Soprascriptus Franciscus fuit confessus habuisse a Laurentio Francisci pro dote domine Tarsie Silvestri de Puppio inter denariis et aliis florenos centum auri, et fecit donationem 50. Quas promisit restituere, et eius precibus et mandatis Pesellus et Ciprianus, in omnem casum et eventum dotis restituende et cet. Cum pacto facto inter dictos Pesellum et Ciprianum, quod dictus Ciprianus non teneat nisi deficiet de bonis Francisci et Peselli.

Insuper predictus dompnus Ivoninus promisit dicto Cipriano ad instantiam dicti Francisci ut habet in mandatis.

DOCUMENTO III.

Arch. St. Fior. Cartap. Patr. Eccles. 8 dicembre 1453

Anno Domini... millesimo quadringentesimo quinquagesimo tertio indictione secunda et die ottavo mensis decembris. Actum ad et apud et extra portam del prato et in populo sancte lucie omnium Sanctorum extra muros de Florentia presentibus testibus.... Pateat omnibus quod domina nanna vidua uxor olim francisci nerii caloni et filia olim Juliani arrigi pictoris populi Sancti ambroxii extra muros de florentia et domina lisa filia olim dicti Juliani et uxor pieri megli bottarii dicti populi sancte

¹ Le parole «Stefano Jacobi marescalco» sembrano scritte in un secondo tempo nello spazio lasciato in bianco.

lucie... Prefate domina nanna et lisa.... dederunt vendiderunt tradiderunt et concesserunt Piero olim Laurentii pictori populi sancti fridiani de florentia ibidem presenti.... intraturam et ius et nomen intrature unius apotece atte ad exercitium pictorie posite florentie in via del corso degli adimari et in populo Sancte Marie nepotiscose cui a primo via a II° Juliani Jacobi pictoris a III° piagnola taberne del fico a III° pieri antonii angeli padellarii a V° supra dictam apotecam ivi pieri nucciai chalzaiuoli de florentia.... ad habendum tenendum et possidendum.... ad dandum et tradendum dicto piero.... possessionem.... dicte intrature.... promiserunt dicta domine nanna... ut principalis.... ut fideiussor franciscus filius dicte domine nanne et filius olim stefani francisci pictoris dicti populi sancti ambroxii et dicta domina lisa.... ut principalis.... ut fideiussor dictus pierus megli eius vir.... dicto piero emptori.... litem controversiam.... non inferre... et predictam venditionem.... fecerunt dicte venditrices.... pro pretio.... flor. auri triginta quinque.... videlicet flor. auri viginti largos dictus emptor in presentia mei notarii.... dedit solvit.... et residuum usque in dictam summam.... Quam vendicionem et omnia et singula.... promiserunt.... dicte domina nanna et lisa.... et dicti franciscus et pierus megli ut fideiussores.... dicto piero emptori.... tenere et observare...

Ego Antonius filius ser Baptiste Antonii Bartholomei imperiali auctoritate....

DOCUMENTO IV.

Arch. St. Fir. Notarile V 389 c. 265. — Del Viva Piero'.

1455

Item postea, dictis anno, indictione et die XVIII mensis iulii. Actum Florentie in populo Sancti Stefani Abbatie florentine, presentibus testibus et cet. Augustino Antonii muratore populi Sancte Lucie de Magnolis et Matteo Vannis, alias Mattapane, populi Sancti Miniatis ad Monte de prope Florentiam.

Domina Nanna et domina Lisa	}	sorores et filie olim Juliani Arrighi, <i>vocato Pesello</i> <i>pictore</i> (sic), et que domina Nanna fuit uxor olim Francisci Caloni rigatterii populi Sancti Ambroxii
--------------------------------	---	--

extra muros de Florentia, et domina Lisa uxor Pieri Megli populi Sancte Lucie Omnium Sanctorum extra muros, constitute et cet., petierunt et cet. in earum et cuiuslibet earum mundualdum et cet, ser Andream Johannis Chirichi notarium florentinum ibidem presentem et cet. Quarum quidem

dominarum et cuiuslibet earum et cet, dedi et cet, auctoritatem et cet. Rogantes et cet.

Item postea, ibidem, incontinenti, dictis anno, indictione et die et loco et coram dictis superscriptis testibus:

Prefate domine Nanne et domina Lise (*sic*) et quelibet earum insimul in solidum et per se, cum consensu, verbo, licentia et auctoritate dicti ser Andree Johannis Chirichi earum et cuiuslibet earum legiptimi mundualdi, omni, meliori modo et cet, fecerunt et constituerunt et cet, earum et cuiuslibet earum procuratorem et cet. ser Antonium Lodovici Pauli notarium florentinum et Zenobium Miglioris pictorem populi Sancte Lucie Nepotis Cose, et quemlibet eorum in solidum, ibidem presentes et cet., ad agendum et cet. Item ad iurandum et iuramenta et cet. Item ad faciendum capi et cet. Item ad petendum et exhigendum et cet. Item et cet.

DOCUMENTO V.

Arch. St. Fir. - Mercanzia Filza 1406 c. 189 r.

die martis XXVII mensis septembris 1457

Compari dinanzi al decto Uffitiale et corte il decto Piero di Lorenzo dipintore in Firenze nella causa del sequestro in dicta corte ad sua petitione facto della tauola dipinta per decto Francesco di Stefano dipintore per adirieto compagno del dicto piero et beni et ragioni appartenenti a dicto Piero et etiandio agli heredi et heredità di dicto per adirieto Francesco insistendo dicto Piero in dicta causa et acioche per decti messer Uffitiali et sua corte si possi meglio procedere atanto quanto disopra se contiene et essi domandato et approva delle suoi ragioni fu et sono gli acti capitoli et articoli i quali intende prouare et de quali fede fare non abstringendosi ad prouare se non solo quello e quanto gli sia ad sufficientia per la victoria della dicta causa riportata etc.

Inprima che la verita fu et è che insino adi primo del mese dagosto dell'anno 1453 Francesco di Stefano dipintore et zanobi di migliore dipintore et piero di Lorenzo soprascripto tucti a tre dacordo feciono compagnia insieme allo exercitio del dipignere et ciascheduno di loro doveva secondo i patti et conventioni loro tener il terzo del guadagno di che per anni tre allora che seguivano et ogi passati diche et chome appare [per] una scripta privata de mano de terza persona e soscripta de man delle decte parti et dicto capitolo si prova per dicta scripta.

Item che de poi finita dicta compagnia fra dicti zanobi di migliore

dipintore et francesco di stefano depintore et piero di lorenzo depintore si rimasono compagni dicto francesco di stefano et piero di lorenzo et ciascuno teneva et tener dovea et participar doveva et debbe la meta del guadagno et così durò decta compagnia et furono insieme compagni decti francesco et piero insino del dì della morte del decto Francesco che fo adj 30 diluglio 1457.

Sopra i quali capitoli produce gli infrascripti (?) testimoni i quali domanda sieno ricevuti et servata la debita solepnita sieno examinati i nomi dei quali sono questi cioè Piero dantonio battiloro popolo di san piero scheraggio, Antonio de stefano battiloro popolo di san lorenzo i quali comparirono et iurarono; electo fo ad examinargli Ser Rigoglio di bartolo notario fiorentino, etc.

Item produsse la dicta scripta delli decti compagni de mano de terza persona et soscripta de mano de decti tre compagni per la quale se prova il primo capitulo et la quale depositò apresso Messer barone di francesco notaio in decta corte et domanda siero richiesti a riconoscere infra tre di la dicta scripta et alias etc.

Appetitione del dicto piero di Lorenzo dipintore in Firenze pittj... messo della dicta corte andando et ritornando rapporto al decto messer ufficiale et sua corte ed a me notaio infrascripto de licentia (?) del decto ufficio et corte aver richiesti decti heredj heredita beni et possessori de beni del decto Francesco de stefano depintore, per questo di et hora ad vedere la decta compagnia capitoli producti de teste et quelli vedere iurare et esaminare etc. cio che in quelli se contiene et de tucti fosse copia et opporre etc, alias etc. la quale rapporto aver facta alla casa della loro usitata habitatione et alla persona duna dorma etc.

Item rapporto aver richiesti decti testi alla parte loro pro questi di et hora ad iurare et diporre il vero etc. Simosso delloro hodie amor preghi prezzi.... etc.

Item rapporto decto messo aver richiesti decti heredi et heredita et possessori di beni a riconoscere infra tre di proximi futuri la dicta scripta alias saranno avuti per riconosciuti et per confessi et dicta richiesta rapporto aver facta alla casa della loro habitatione con dimessione de cedula etc.





Alessandro Busuioceanu - Una nuova Pietà del Bramantino

E fin'ora rimasto completamente sconosciuto un quadro del Bramantino, che rappresenta, in una fra le più suggestive varianti, l'argomento più volte trattato dall'artista cioè la *Pietà*.

Il quadro¹ fa parte della ricca collezione di S. M. il Re di Romania e trovasi oggi nel Palazzo Reale di Bucarest. È stato acquistato nel 1879, insieme ad altri dipinti, fra i quali molte opere italiane, dall'ex console di Germania, Felix Bamberg, uno dei collezionisti più insigni del secolo scorso.

Un appunto sul quadro è stato pubblicato nel 1898 da Léo Bachelin, nel vecchio catalogo della Collezione reale². Ma siccome il Bachelin non dava una riproduzione del dipinto, mentre

¹ Dipinto su legno; alt. 1 m. X larg. 0,80 m.

² LÉO BACHELIN, *Tableaux anciens de la Galerie Charles I^{er}, Roi de Roumanie. Catalogue raisonné*, Paris, ed. Braun, 1898, no. 13, pp. 23-24. Il nuovo catalogo della collezione si trova sotto stampa a cura dell'autore del presente articolo ed uscirà presto nelle edizioni « *Les Beaux-Arts* » di Parigi.

il suo catalogo conteneva non pochi errori di attribuzione, il quadro rimase ignoto, non essendo finora segnalato negli studi consacrati al Bramantino.

L'opera merita però attenzione. Essa è caratteristica per la maniera dell'artista e ci offre una delle più originali fra le composizioni del Bramantino tentate su questo tema (fig. 1).

*
**

Gesù morto, appena fatto discendere dalla Croce, è deposto sopra un bianco letto, dalle tre Marie e da San Giovanni. Il suo corpo, a metà sollevato, retto dalla Vergine addolorata e da San Giovanni, è visto in un potente scorcio, il quale dà alla composizione uno spiccato orientamento diagonale. Le quattro figure che circondano Gesù sono piuttosto raggruppate in vista di una simmetria mediana, in contrasto colla diagonale dello scorcio. L'artista ha avuto però cura di introdurre nella sua composizione altri elementi, per spostare questa simmetria: la testa della Maddalena, la quale, piangente, si appoggia al letto, a sinistra del quadro; oppure le architetture del piano superiore, agglomerate soprattutto alla destra della composizione. La scena è troncata, lasciando l'impressione di essere solo il frammento di un'opera più sviluppata. Ma questo modo di presentare, lo ritroviamo anche in altri quadri del Bramantino, facendo parte dei suoi procedimenti di composizione.

I caratteri dell'arte del Lombardo si riconoscono d'altronde pure negli altri elementi del dipinto: nelle fisionomie, come pure nell'atteggiamento dei personaggi, nel tipico giro di profilo delle teste, nelle acconciature dei capelli, oppure nel modo di coprire la testa di Maria, nel tondeggiare delle forme umane, le quali mancano di particolari strutturali, come pure nello sfumato delle ombre che avvolgono i corpi.

L'influsso del Mantegna e della scuola leonardesca si riconosce facilmente in simili elementi, mentre dei ravvicina-



Fig. 1. — BRAMANTINO: La Pietà.
(Bucarest. — Palazzo Reale).

menti molto palesi si possono effettuare, nelle fisionomie e nello stile, con artisti milanesi quali Agostino da Lodi¹.

Il colore del quadro non è meno caratteristico per il Bramantino. La tonalità generale bruno-chiara con sfumature cenericce ed olivastre è fusa in un colore unitario, che dà al dipinto l'aspetto dolce e liscio dell'avorio. Il corpo di Gesù, ravvolto nelle candide lenzuola, è pallido, con sfumature livide e grigie. La Vergine è vestita a lutto, con un bianco fazzoletto intorno al viso; una Maria porta un vestito azzurro molto chiaro. Maddalena appoggia la testa sopra un drappo rosso. Le figure sono tutte bionde o rossastre. Nel piano superiore, delle architetture poliedriche, dalle facciate semplici, ispirate ad antichi monumenti, si ammassano in anfiteatro, circondate da mura merlate e difese da torri. È la città di Gerusalemme, che, pure qui, assume l'aspetto tipico delle architetture nude e schematiche che ritroviamo anche in altri quadri dell'artista. Le mura, brune e grigie, si staccano sul chiaro cielo turchino macchiato da leggeri nuvoli.

Nell'insieme delle opere del Bramantino, il nostro dipinto trova il suo ravvicinamento soprattutto col gruppo di alcuni quadri dell'epoca posteriore al viaggio dell'artista a Roma, cioè dopo il 1508². I più caratteristici fra questi sono: il *Trittico dalla Madonna*, della Pinacoteca Ambrosiana di Milano; la *Madonna adorata da due angeli* della Galleria Brera di Milano; la *Pietà* della Collezione dott. Berolzheimer di Monaco di Baviera (già nella Collezione Artaria di Vienna³); e la *Crocifissione* della Galleria Brera di Milano.

¹ Vedasi soprattutto la *Madonna* di questi nella Collezione Albertini di Milano, la *Madonna con San Sebastiano* della Galleria Estense di Modena, *San Agostino e San Giovanni* della Galleria Brera di Milano, la *Lavanda dei piedi* ed *Il Cristo fra i Dottori*, dell'Accademia di Venezia.

² Per questa data vedi: CAVALCASELLE e CROWE, *Raffaello, la sua vita e le sue opere*, Firenze, 1890, vol. II, pag. 13; e W. SUIDA, *Die Spätwerke des Bartolommeo Suardi genannt Bramantino*, in *Jahrb. der Kunstsamml. des Allerh. Kaiserhauses*, vol. XXVI (1906-7), fasc. 5, pp. 293 sqq.

³ La quale sembra piuttosto una vecchia copia, fatta però da un originale che si ravvicinava molto al nostro quadro.

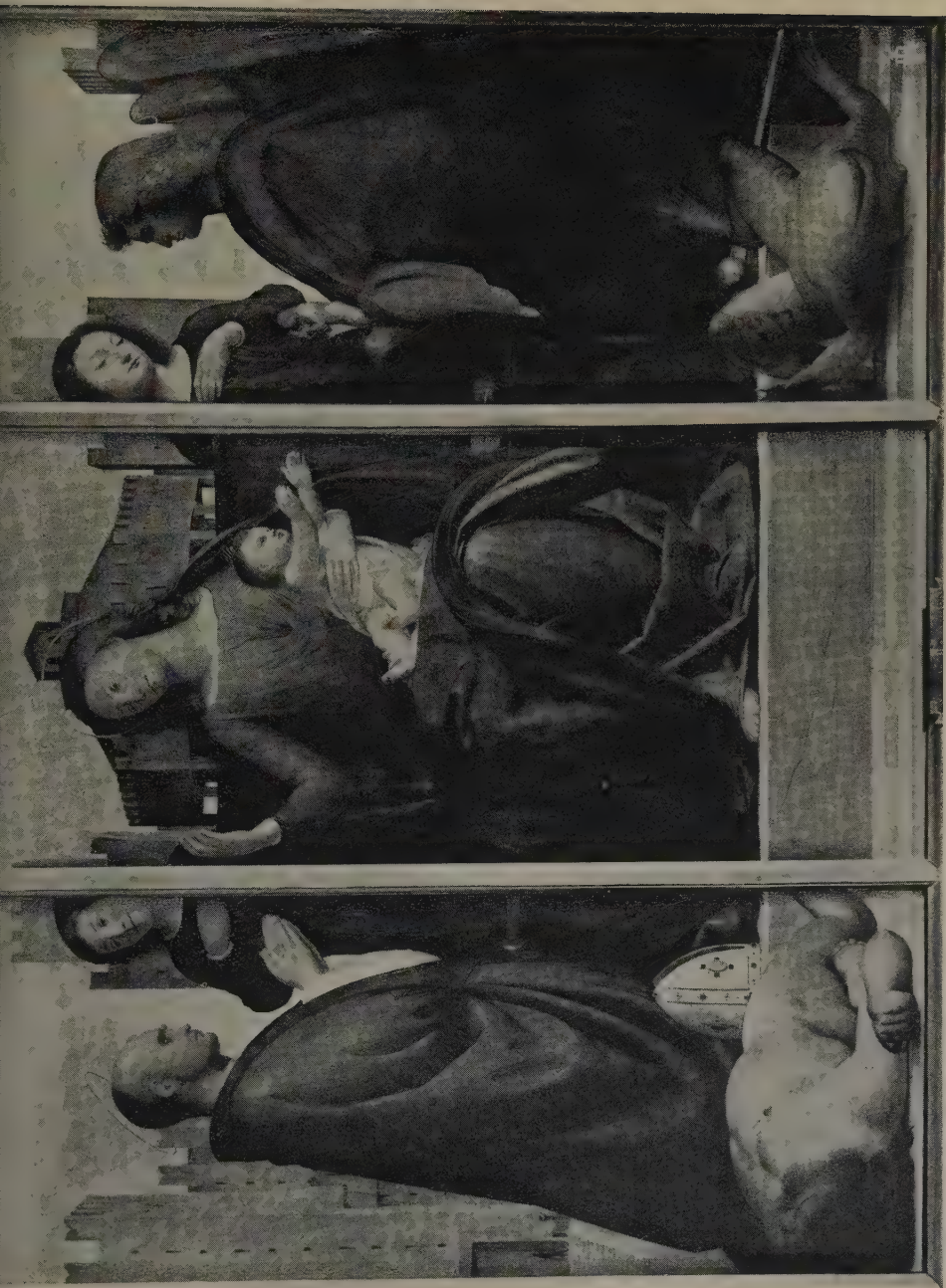


Fig. 2. — BRAMANTINO: Trittico.

(Milano. — Pinacoteca Ambrosiana).

Tutte queste opere, come il quadro di Bucarest, rappresentano i caratteri del periodo medio dell'artista. Le architetture come le figure, il disegno senza durezza, la rotondità molle dei corpi visti solo nel volume, non nella loro struttura, il colore pallido, le sfumature grigie ed olivastre, come pure lo sfumato delle ombre, sono altrettanti caratteri che si accentuano sempre più in questi lavori, contrastanti con i dipinti del primo periodo dell'artista, di uno stile più duro e più energico.

Il *Trittico* dell'Ambrosiana (fig. 2) è probabilmente anteriore al quadro di Bucarest. Vi sono degli elementi che ricordano ancora il primo periodo dell'artista. Il Suida lo classifica fra le opere di transizione, assegnandogli la data 1510 circa¹.

Intorno a questa stessa data va certamente messa anche la *Madonna* di Brera, in cui le forme come anche le drapperie sembrano più energicamente modellate che nel dipinto di Bucarest. Alquanto più tarda di questo dipinto dev'essere la *Crocifissione* di Brera (fig. 3), le cui forme tendono ancora più verso ciò che A. Venturi chiama « decadenza », o « barocchismo » nell'arte del Bramantino. I corpi non hanno più quasi nessuna apparenza strutturale. Essi sono come dei tronchi tondi, privi di muscoli e di scheletro — quando vengono presentati nudi — oppure — quando sono drappeggiati, i loro panneggi si gonfiano senza motivo, amplificandone le sagome ed ingombrandole di forme inutili ed illogiche. Il Suida attribuisce a quest'opera la data 1518-20 circa, in base ad argomenti che giustifica². Essa chiude il periodo medio nell'attività dell'artista, o piuttosto inizia l'ultimo periodo, in cui i difetti segnalati appariranno sempre più insistenti.

Il dipinto di Bucarest potrebbe quindi collocarsi fra queste

¹ SUIDA, *Die Spätwerke*, p. 302. Vedi però anche A. VENTURI, il quale considera i dipinti ricordati come opere che caratterizzano il periodo di decadenza dell'artista. A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, vol. VII, 4 (1915), pp. 1002 sgg.

² SUIDA, *loc. cit.*, e lo stesso autore in *Thieme-Becker Allg. Künstlerlexikon*, vol. IV (1910), pp. 519-21.



Fig. 3. — BRAMANTINO: La Crocifissione,
(Milano. — Pinacoteca di Brera).

due date approssimative, 1510-1518. Esso trova il suo più stretto ravvicinamento con la *Pietà* della Collezione Berolzheimer di Monaco di Baviera¹ (fig. 4), o piuttosto con l'originale perduto dal quale questa replica deriva². L'iconografia del quadro di Monaco, col corpo di Gesù collocato sul letto bianco, lo scorcio di questo corpo, le sue forme anatomiche, la fisionomia del Redentore, sono altrettante varianti dello stesso modello che riconosciamo nel dipinto di Bucarest. Per la semplicità della composizione però e per la forma più chiara e più nobile, quest'ultimo sembra una versione anteriore del soggetto, mentre la *Pietà* Berolzheimer fa piuttosto l'impressione di una ripresa più sviluppata dello stesso argomento.

Il Suida considera il dipinto di Monaco di Baviera come del 1513. In tale anno, secondo i documenti, i monaci dell'Abbazia cistercense di Chiaravalle pagavano al Bramantino ottanta ducati d'oro per un quadro da mettere sull'altare e raffigurante il corpo di Gesù morto *in grembo alla Madre ed altri Santi o figure*. Il quadro fu dopo inviato a Roma, per essere collocato nella chiesa di S. Saba. Più tardi venne trasferito in S. Croce in Gerusalemme, sempre a Roma, dove andò a finire in fondo ad una cripta. Il Cardinale Barberini scoprendolo poi, lo acquistò nel Seicento per la sua collezione, dalla quale scomparve e restò in seguito senza tracce³.

¹ Dobbiamo la riproduzione di questo quadro alla cortesia del prof. W. Suida di Vienna.

² Vedi anche le obiezioni di G. Fiocco, il quale considera il quadro come copia di una opera tarda eseguita dopo il 1522; G. FIOCCO, *Il periodo romano di Bartolommeo Suardi detto il Bramantino*, ne *L'Arte*, 1914, p. 36. Altre copie dello stesso originale, dal Fiocco considerate soltanto come opere di scuola sono nella Collezione dell'Università di Göttingen e nella collezione del prof. Volpi a Firenze (quest'ultima frammentaria). Vedi SUIDA, *Die Jugendwerke*, loc. cit.; e FIOCCO, loc. cit., p. 37.

³ Per i documenti e per la storia di questo quadro, vedi CROWE and CAVALCASELLE, *A hist. of paint. in North Italy*, ed. Borenus, vol. II, Londra 1912, p. 341; W. SUIDA, *Ein verlorenes geglaubtes Werk Bramantinos*, in *Monatsberichte über Kunstwiss. u. Kunsthandel*, 1902, marzo, pp.



Fig. 4. — Replica dal BRAMANTINO: La Pietà.
(Monaco. — Collez. Berolzheimer).

Il Suida credeva di poter identificare questo quadro con la *Pietà* della Coll. Berolzheimer. Ma, lasciando da parte le obiezioni sull'autenticità del dipinto, la composizione stessa di questo quadro come anche quella della *Pietà* di Bucarest, non concorda in tutto con i particolari forniti dai documenti sull'opera eseguita per i monaci di Chiaravalle. Il corpo di Gesù è raffigurato nella *Pietà* Berolzheimer disteso sopra un letto, non in grembo alla Madre, mentre le altre figure sono rappresentate intorno a Lui. D'altra parte, certe rassomiglianze di figure e di atteggiamenti, com'è il caso della donna che piange asciugando i suoi occhi con un lembo del lenzuolo di Gesù, quasi identica con un'altra figura piangente della *Crocifissione* della Galleria di Brera, e parimente la stretta corrispondenza di stile con quest'ultimo quadro, ci fa supporre per la *Pietà* Berolzheimer una data più tarda, vicina a quella della *Crocifissione* di Brera, cioè intorno al 1518-1520.

Fra le diverse varianti in cui il Bramantino eseguì tale argomento¹, una sola corrisponderebbe alla descrizione che danno i documenti del dipinto di Roma: è la *Pietà* della chiesa della Madonna della Ghionda, a Mezzano Superiore (Somma Lombarda); ma lo stile di questo quadro, secondo quanto giustamente osserva il Suida², ci vieta indiscutibilmente l'identificazione col'opera dai documenti mentovata.

84 sgg.; e W. SUIDA, *Die Jugendwerke des Bartolomeo Suardi, genannt Bramantino*, in *Jahrbuch der Kunstsammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, Vienna, vol. XXV (1905), fasc. I, p. 66.

¹ Si conoscono finora, lasciando da parte le copie, i seguenti quadri con questo soggetto: 1) *Milano*, Chiesa S. Sepolcro; dipinto a fresco, che appartiene probabilmente ai primi lavori dell'artista. Il Suida lo considera come dei primi anni dopo il 1490; 2) *Monaco di Baviera*, nella Coll. dott. Berolzheimer; 3) *Bucarest*, Palazzo Reale; 4) *Milano*, chiesa S. Barnaba, Gesù vi è rappresentato sempre disteso sopra un letto, ma visto lateralmente, non di scorcio; opera alquanto più tarda; 5) *Mezzano Superiore* (Somma Lombarda), Chiesa della Madonna della Ghionda; opera dell'ultima epoca dell'artista.

² SUIDA, *Die Spätwerke*, ecc., pp. 313 e 337-338.

Pare assai più probabile che il dipinto di Roma, perduto fin dal Seicento, sia fino ad oggi rimasto sconosciuto, mentre tutti gli altri rappresentano delle varianti dello stesso argomento, eseguite in diverse epoche. La *Pietà* di Bucarest, come pure quella della collezione Berolzheimer sono certamente dipinte dopo il viaggio dell'artista a Roma, allorquando la sua maniera stilistica doveva subire delle profonde trasformazioni. La *Pietà* Berolzheimer mostra un'epoca più tarda. Essa si avvicina al periodo che comincia a segnare la decadenza dell'artista. Il quadro di Bucarest è invece superiore in quanto allo stile. I suoi caratteri palesano, come abbiamo rilevato, il periodo compreso fra il 1510-1518. Non abbiamo delle prove per identificarlo proprio colla *Pietà* dipinta nel 1513 per i monaci di Chiaravalle, ma non sbaglieremo forse, tenuto il debito conto dal raffronto con gli altri quadri, restringendo la nostra approssimazione all'intervallo fra 1513-1515 ciò che ci ravvicina molto alla data della pala suddetta.





Giuseppe Fiocco - L'eredità di Giovanni Demio

È giusto sia questa Rivista a trarre qualche conclusione dagli studi su Giovanni Demio, di cui ha pubblicato alcune opere ignorate, in una recensione all'ottimo libro dedicato a Gerolamo Muziano dal senatore Ugo da Como¹, e altre maggiori primizie in un notevole articolo del dr. Gianalberto Dell'Acqua².

Alle poche pitture da cavalletto, eseguite a Venezia, a Padova e a Vicenza sua patria: tre tele di soggetto sacro, e tre tondi di argomento profano e d'intento decisamente decorativo, per il soffitto della Libreria di San Marco, si veniva così ad aggiungere l'attività inattesa di affrescante, con l'adornamento della cappella, assunta in patronato nel 1541 da Domenico Sauli,

¹ G. FIOCCO, *Recensione al Muziano di U. da Como*, in *Rivista d'Arte* 1931, p. 445.

² G. A. DELL'ACQUA, *Giovanni Demio a Milano*, ibid., 1936, 4, p. 387 e segg. Cfr. anche A. D. PICA e P. PORTALUPPI, *Le Grazie*, Roma, 1938, p. 253.

nella chiesa di Santa Maria delle Grazie, nel cuore stesso di Milano.

D'altra parte la sua attività di mosaicista non va nemmeno essa basata soltanto sopra certa lunetta, comandata nel 1538 e saldata nel 1539, condotta in collaborazione con Vincenzo Bianchini, per la porta del celebre Camposanto Pisano¹; venendo invece a corroborare le vecchie trascurate notizie dello Zanetti, il quale lo indica inscritto fra i maestri di tal'arte a Venezia, sino dal 1537². Che è poi la data più antica riguardante il pittore.

È lo stesso Zanetti, basandosi sull'edizione della « Venetia città nobilissima » curata dallo Stringa, a ricordarci un San Marco, oggi scomparso, condotto accanto alla tomba della Dogaressa Michiel nell'atrio della basilica d'oro³; opera a cui le fonti e il Saccardo aggiungono la collaborazione all'Albero genealogico della Vergine, condotto a mosaico, su cartoni del Salviati, entro la stessa magnifica chiesa, Laboriosa fatica, che va dal 1542 al 1552⁴.

Ma, ritornando all'attività maggiore di Giovanni Demio, spesso denominato anche Giovanni Vicentino, oltre a Fratino o Fratina, e che si specifica nativo di Schio (« de Scledo ») nella scritta rivelatrice della cappella milanese, non è il caso di ripetere quanto ne ha ottimamente detto, rivelandocelo quale affrescante, il Dell'Acqua. Ci basterà aggiungere alcune altre riproduzioni a quelle fatte note altra volta qui, per avere una idea più adeguata delle indiscutibili qualità che l'artista vi rivela, e per corrispondere all'importanza storica che vedremo spettargli. Le decorazioni della cappella Sauli si riducono, come sappiamo, a due lunette e alla rappresentazione capitale degli Evangelisti, limpidamente campeggianti nel centro delle quattro vele della

¹ TANFANI-CENTOFANTI, *Notizie di artisti pisani*, Pisa, 1898, p. 490 e seg.

² ZANETTI, *Della pittura veneziana*, 1770, p. 572.

³ F. SANSOVINO, *Venetia città nobilissima*, ed. Stringa, 1604, p. 181.

⁴ SACCARDO, *Les mosaïques de Saint Marc*. Ongania, Venezia, 1897, pp. 53-81-271.

cresciera, sopra cumuli di nubi leggere. Vi notiamo cioè, oltre al S. Giovanni riprodotto altra volta, San Marco (fig. 1), e San Matteo (fig. 2); e tralasciamo l'evangelista Luca, di cui si scorge un particolare nella prima figura. Vele risolte architettonicamente con l'elegantissima trovata di certi raccordi ondulati negli angoli dei peducci, ove si rannicchiavano le Sibille in pose agitate e argute.

È in coteste vele che l'esperienza romana si mescola nel modo più originale, risolvendosi quasi sempre in vera pittura, a quell'influenza bresciana, che scandisce le figure con l'accentuazione metallica del colore e largheggia alle Sibille il frusciante gioco delle seriche vesti attillate. Non sarà però abbastanza completa la necessaria cognizione dell'imprevisto complesso, se non si terrà bene innanzi, oltre alla lunetta con il Cristo ad Emaus, alla quale torneremo per altre ragioni, quella di più muzianesca memoria, col Redentore (un po' traballante per la mossa leziosa), in atto di apparire alla Maddalena, agile e pulita come un cammeo neoclassico (fig. 3). Incontro svolto sopra uno sfondo roccioso, di respiro quasi veronesiano (eppure siamo appena dopo il 1541 e prima del 1556), il quale ricorda in modo evidente quello dell'Adorazione dei pastori di Santa Maria in Vanzo a Padova; una delle due pale che ho restituito al Demio in base alla tela, firmata e datata 1563, della sacristia di San Lorenzo a Vicenza. Dipinta, come ho potuto dedurre poi da alcune fonti, per l'altar maggiore della parrocchiale di Sant'Orso, paese molto prossimo a Schio. Ed è in quella di Torrebelvicino, pure nelle vicinanze della città natale del Demio, che ho trovato, appesa all'abside, nella sua funzione di pala dedicata al titolare della chiesa, il Martirio di San Lorenzo, ricco di figure ben tornite, e segnato sopra un fascio di legna apprestato per il supplizio: « Joannes ».

Nè meno caratteristica del Demio, e chiaramente precorrente certi aspetti di Pietro de Marescalchi e di Paolo Farinati, è una tela della sacristia a sinistra del presbitero, nella stessa chiesa, con la Madonna Regina, dietro alla quale due angioletti reggono un drappaggio rosso amaranto, in trono fra i Santi Bartolomeo



Fig. 1. — GIOVANNI DEMIO: S. Marco.
(Milano. — S. Maria delle Grazie).



Fig. 2. — GIOVANNI DEMIO: S. Matteo.
(Milano. — S. Maria delle Grazie).

e Antonio abate, campeggianti sopra uno sfondo di paesaggio con rovine classiche; motivo, come vedremo, molto caro al maestro.

Ma è proprio consultando queste fonti, cioè i manoscritti di Giovanni da Schio e di Leonardo Trissino, della Biblioteca Bertoliana di Vicenza, che il nuovo aspetto di Giovanni Demio, impostosi ormai come artista degno e godibile, sia per invenzione, sia per colore, ci si rivela anche in patria nel suo aspetto precorritore¹. Sebbene non spettino proprio a lui quelle due tele, le quali sembra decorassero l'organo della vecchia Cattedrale di Schio, passate poi nella sacristia del Duomo nuovo e ora nella casa Canonica. Opere attribuite con maggior ragione a Gualtiero Padovano, e rappresentanti l'una il martirio di San Pietro, l'altra quello di San Paolo, ma che il da Schio avrebbe voluto riferire al Demio per certa eleganza parmigianinesca e per la bella, sebbene minuta composizione². Modi tutti di ordinaria amministrazione nel Veneto per un pittore che lavorava intorno al 1560, come Gualtiero, in quel tempo, si dice, impegnato a decorare l'Orologio della città e stranamente considerato dalla tradizione cittadino scledense. Tanto attivo nella pretesa patria da esser riferita a lui anche la pala maggiore di Torrebelvicino, che abbiamo vista segnata invece dal dimenticato Demio.

Sono queste stesse fonti che, chiarendo la identità fra Giovanni Demio: il Giovanni Indemio Vicentino ricordato dal Palladio « quale uomo di bellissimo ingegno » ci permettono di fare

¹ GIOVANNI DA SCHIO, *Memorabili* e LEONARDO TRISSINO, *Artisti vicentini*, alle voci; Mss. della Bibl. civ. Bertoliana di Vicenza.

² Tele di m. 2,10×1,10, ciascuno. In quanto al poco noto « Gualtiero padovano », che lavora in patria e nella villa palladiana dei Godi a Lonedo cfr. Thieme Becker Lexikon, XV, 1922, p. 163. Fino ad ora si confondeva con i pittori del casato Campagnola di cui lo Scardeone lo dice « consaguineo », forse per la somiglianza artistica che ha con Domenico; appartiene invece a quello Dall'Arzere, come Stefano, pur non essendone fratello; cfr. Bollettino del Museo Civico di Padova, 1927, n. 3-4, p. 90 (pubblicato però nel dicembre del 1929). Come scledense Gualtiero è stato ricordato con un medaglione del Boni (1869), in patria, accanto a 10 altri illustri cittadini.

un altro gran passo avanti nel riconoscimento di nuove opere del maestro, proprio nel campo dell'affresco in cui ci si è rivelato più efficace¹.

Parlando dell'immensa villa progettata per i Thiene a Quinto (villa, nella piccola ma grandiosa porzione costrutta, ridotta a sede del Municipio), il sommo architetto ricorda che alcune stanze vi erano state affrescate da cotesto Vicentino; artista che niuno aveva saputo chi fosse, nè saputo dove collocare². Le pitture si riducono oggi alla sola decorazione di una sala, divisa nel soffitto in cinque scomparti dalla incorniciatura, di eleganza quasi barocca; la più adatta alla grazia anch'essa squisita delle raffigurazioni, fra cui noteremo, come meglio conservate, la scena centrale, dedicata alla leggenda di Deucalione e Pirra, e due delle laterali con il Ratto delle Sabine e con la Lotta fra i Centauri e i Lapiti (fig. 5). Come nelle tele, e specialmente nella pala dipinta per la cappella delle Grazie a Milano, si potrà notare che l'accento del disegno, seppure eccitato dalla cognizione dell'arte toscana e romana, serba un'impronta a suo modo vicentina, che ci ricorda quella del tempo mediano di Iacopo da Ponte, quando più rispecchia il Parmigianino e il Pordenone; la maniera cioè precorritrice del Marescalchi feltrino.

Tutto è diventato naturalmente più guizzante e più complicato; ma non si può negare l'artista sappia vincere la sua fantasia e dipanare le scene con gusto di vero pittore e con chiarezza di composizione. Cosicchè par già di presentire i trionfi del settecento veneziano.

¹ PALLADIO, *I quattro libri dell'architettura*, 1570, L. 2°, p. 62. Non credo si possa riconoscere il Demio nel « Giovanni Dioneo » ricordato da Dragonzino da Fano ne « Le Laudi di Schio », 1526 (ristampa 1869), quasi nuovo Apelle per gli affreschi della villa di Pievebelvicino di Girolamo Tosagrillo (nella chiesetta).

² FASOLO, *Le ville del Vicentino*, 1929, p. 77. Il LUKOMSKI, *Les fresques de Paul Véronèse*, Paris, 1928, parla pure, ma con la solita improprietà, dell'Indemio anche per le decorazioni del Palazzo Thiene, opera del Palladio a Vicenza; confondendolo con Bernardino India (pp. 234-235), e lo ricorda pure, invano, attivo nella villa Pagello a Caldogno (p. 195).



Fig. 3. — GIOVANNI DEMIO: Cristo appare alla Maddalena.
(Milano. — S. Maria delle Grazie).



Fig. 4. — GIOVANNI DEMIO: Cristo in Emaus.
(Milano. — S. Maria delle Grazie).



Fig. 5. — GIOVANNI DEMIO: Soffitto.
(Quinto Vicentino. — Villa Thiene).



Fig. 6. — GIOVANNI DEMIO: Lotta fra i Centauri e i Lapiti.
(Quinto Vicentino. — Villa Thiene).

Anche se non ci fosse venuta in aiuto la identificazione accennata del Da Schio e del Trissino, basterebbe oggi confrontare il fondo dell'a Lotta dei Centauri e dei Lapiti (fig. 6), con quello dietro all'apparizione di Cristo in Emaus, adorno della stessa identica rovina di un'antica arena romana, ancora accennata nella paletta di Torrebelvicino, per avvicinare l'una opera all'altra, con grande vantaggio di questo artista veneto, troppo trascurato e troppo malinteso (fig. 4).

Tutta questa revisione non avrebbe però il suo migliore risultato se non venisse connessa alla comprensione di quel periodo prezioso dell'arte milanese, da cui sappiamo oggi con certezza essere scaturito, attraverso a Simone Peterzano, Michelangelo da Caravaggio. L'ultimo studioso, intendo Antonio Morassi, di contesto documentato ed evidente maestro del capostipite genialissimo della pittura barocca (sintomaticamente indicato dalle fonti come Simone Veneziano), sebbene di nascita anch'egli bergamasco, ne finiva appunto il profilo, nel 1934, con la decisa attribuzione al Peterzano degli affreschi della cappella Sauli; che il Dell'Acqua poteva restituire poco dopo al Vicentino¹.

Non si trattava però, in tal caso, di un semplice equivoco di compilazione, come quello del Santagostino, il quale, in base forse a una mala interpretazione di vecchi documenti, aveva affacciato addirittura, nel 1671, un altro nome: Carlo da Crema², soffocando la testimonianza quasi contemporanea, e almeno per metà giusta, del Lomazzo, esplicito sino dal 1585 nel parlare di un Francesco Vicentino³. Nè di uno sbaglio vero e proprio, sebbene non irragionevole, come l'opinione del Voss, per cui la cappella Sauli si sarebbe dovuta riferire a un seguace di Pellegrino Tibaldi: Francesco Bezzi detto il Nosadella⁴. Dove era stato forse il nome of-

¹ MORASSI, *Simone Peterzano* in *Bollettino d'Arte*, 1934-XII, p. 103 e segg.

² SANTAGOSTINO, *L'immortalità e gloria del pennello*, Milano, 1671, p. 44.

³ LOMAZZO, *Trattato della Pittura*, Milano 1585, p. 227.

⁴ VOSS, G. F. *Bezzi genannt Nosadella* in *Mitteilungen des Kunsthistorisches Instituts in Florenz*, Gennaio 1932, p. 457 e segg.

ferto dal Lomazzo a indurre in tentazione. Era una confusione invece che indubitabilmente rappresentava una certa comprensione, e di cui non si poteva assolutamente tacere: una di quelle che si possono dire un vero e proprio « *felix error* ».

Il Morassi, per il quale lo studio generico del Peterzano si riduce, a guardar bene, alla disamina degli affreschi e delle tele (per la prima volta e giustamente assegnategli) nel presbiterio dell'abbazia di Garegnano, a sua cura restaurati, aveva visto bene l'affinità decisa fra quelle opere di Simone e gli affreschi del Demio (figg. 7, 8). Queste affinità oggi, a date chiarite, si debbono naturalmente spiegare altrimenti, come una evidente derivazione del maestro lombardo dal veneto, di cui perciò il complesso di Garegnano rappresenta il primo passo, da porsi parecchio innanzi al 1573, offertoci dal Pevsner per le grandi tele di San Barnaba¹ (fig. 9). Non foss'altro per l'ovvia ragione che in queste tele si ha la più esplicita conferma del contatto del Peterzano con Tiziano Vecellio, di cui si dimostrò fierissimo, non solo nelle firme, le quali contano sempre poco, ma nella fedeltà delle derivazioni. Tanto evidenti da essere dichiarati essenziali già dai vecchi storiografi, come l'acutissimo Lanzi e dal caotico ma giudizioso De Boni, persino nei riguardi della Pietà di San Fedele, dipinta nel 1591; che è l'ultima opera pervenutaci del Maestro². Mentre questi tizianismi, eloquentissimi, sia nei partiti di forme sia nelle ricchezze di tono, non si affacciano in alcun modo nelle pitture della Certosa di Garegnano.

Non vi mancano però i venetismi più espliciti, tanto nelle tele quanto negli affreschi, rappresentanti angeli con i simboli della Passione, negli spicchi della volta, e sotto la Crocifissione fra Profeti e Sibille. Venetismi, non venezianismi ancora, facilmente risolti anche nei due maggiori pannelli ai lati del presbi-

¹ PEVSNER in *Zeitschrift f. Bild. Kunst*, 1927-28, p. 387 e segg. Id. ibd. 1928-29, p. 278 e segg.

² LANZI, *Storia pittorica dell'Italia*, ed. di Milano, 1831, v. IX, p. 46; DE BONI, *Biografia degli artisti*, 1840, Venezia, p. 773 e seg. Del Peterzano parlano anche il LONGHI in *Pinacotheca*, 1929-I, p. 311 e segg. e A. VENTURI, *Storia dell'Arte it.*, v. IX, p. VII, 1934, p. 381 e segg.



Fig. 7. — SIMONE PETERZANO: Sibilla.

(Garegnano, Milano. — Abbazia).

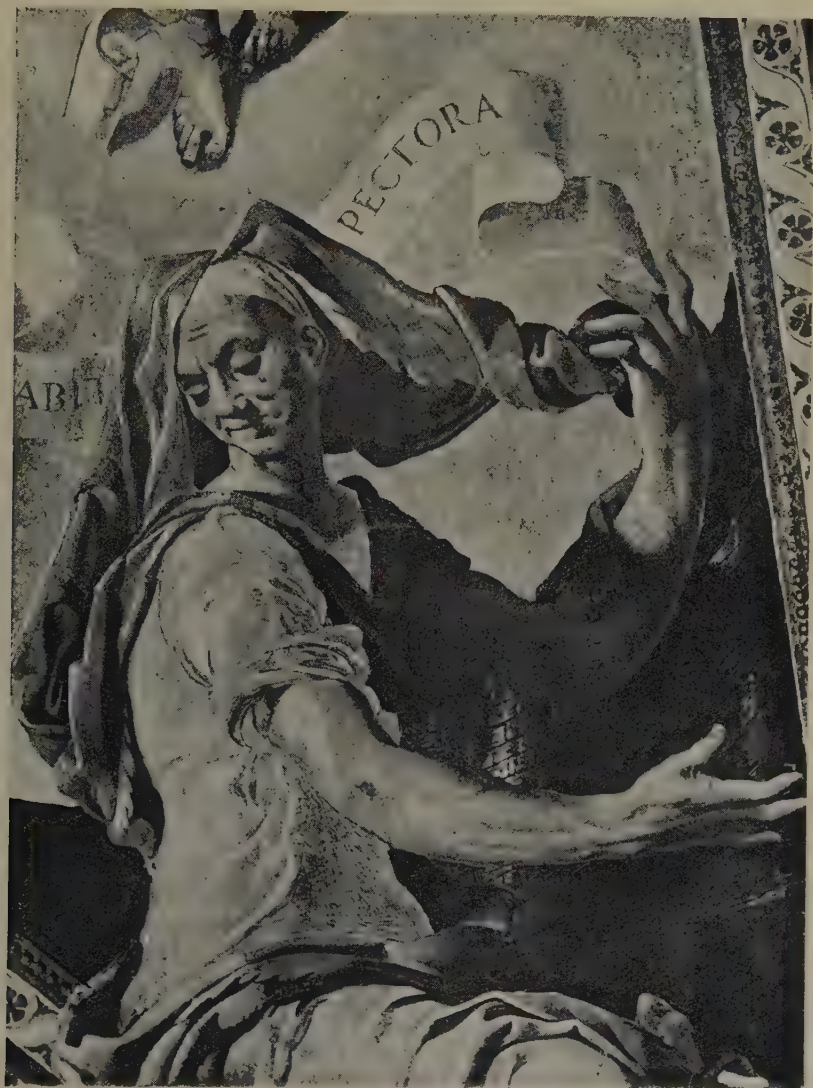


Fig. 8. — GIOVANNI DEMIO: Una sibilla, particolare.
(Milano. — S. Maria delle Grazie).

terio, con l'Adorazione dei Magi e dei Pastori, quale conseguenza dell'esempio suadente del Demio. Si paragonino le vecchie Sibille fra loro, e si noti poi con quanta diligente fedeltà il Peterzano colga e traduca, come soltanto un discepolo poteva farlo, tutti quegli accenti bassaneschi, di composizione e di paesaggio, notati quali prove di certa felice vicentinità del Demio. Variazioni devote piuttosto che comprensive, e tali da giustificare appieno il giudizio poco favorevole, intorno alle esperienze del frescare, su cui già il De Boni insiste parlando del Peterzano¹. La pittura murale, agile e svelta, non era adatta a un artista coscienzioso ma timido; e questi l'abbandonò infatti subito dopo le giovanili onestissime prove; anche per ciò da considerarsi le primizie del maestro. In tal campo facilmente superate da un semplice imitatore come Antonio Campi, nei cui riguardi l'arte del Demio si dimostra del resto non meno esemplare, al pari che per tutta la pittura milanese contemporanea².

Per un altro verso però il Demio c'interessa nei riguardi del Peterzano; in quanto veicolo certo e solo di quel brescianismo che tutti hanno riconosciuto evidente negli sviluppi del Caravaggio. Le tre tele: una, la mediana, con la Madonna in trono fra i Santi Ambrogio, Gerolamo, Brunone e il Battista; le altre ai lati, con la Resurrezione e l'Ascensione di Cristo, sono a questo proposito di un accento inequivocabile e interessantissimo³. Mi basti fissare

¹ Il De Boni dice precisamente: « se l'autore fosse stato buon frescante come era pittore ad olio ».

² Sui Campi, oltre ad A. Venturi, ha scritto recentemente A. PEROTTI, insaccandoli tutti in un solo volumetto, Milano, Hoepli, s. a., con prefazione di G. Nicodemi. Quanto bisogna stare però attenti nell'accoglierne le poco documentate e spiccie conclusioni, dimostra, ad esempio, la confusione che vi si fa, per Antonio Campi, a proposito della « beffa di Cerere », fig. 36. Gli si attribuisce, distinguendovi persino la parte avuta da Vincenzo, mentre si tratta di una squisita pittura notturna di A. Elsheimer, già incisa dal suo allievo Goudt nel 1610 (cfr. DROST, *Elsheimer*, Potsdam (1932), p. 167 e fig. 102).

³ Per le riproduzioni delle pitture del Peterzano nell'abbazia di Garegnano cfr. MORASSI, *articolo cit.* e sac. C. CONTINI, *La Certosa di Milano*, Milano, Bertarelli, 1930.



Fig. 9. — SIMONE PETERZANO: Vocazione di S. Barnaba.
(Milano. — S. Barnaba).



Fig. 10. — SIMONE PETERZANO:
La Resurrezione.

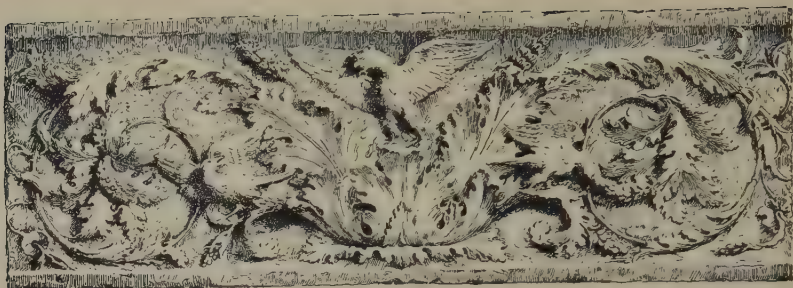
(Garegnano. — Abbazia).

l'attenzione sulla migliore, che rappresenta il Cristo risorto, per farne notare le discendenze dal Moretto, dal Savoldo e dal Romanino; accenti che il Muziano aveva trasmesso al Demio, e che, restituiti in clima lombardo-veneto, pare scintillino anche più decisamente e piacevolmente (fig. 10). Niuno potrebbe indicare nella cerchia dei Campi, dopo il maggiore Giulio, che non c'interessa e non interessa Milano, o nella pittura locale di allora, una così solenne e patente connessione con Brescia; la quale diventa in tal modo elemento costitutivo dell'educazione del prodigioso giovanetto Caravaggio, e di quel caravaggesco e insieme collaterale del Merisi, il milanese Giambattista Maino, veicolo sollecito e prezioso di queste prime voci in terra di Spagna; per cui la connessione col Peterzano fu recentemente e giustamente invocata¹.

Ognun vede che siamo passati in tal guisa dal cosiddetto episodio, e da poco più di una curiosità, nel cuore di un problema assillante tutti gli studiosi dell'arte. Il venetismo brillante del Demio e la saggia venezianità del Peterzano divengono così essenziali per la formazione di Michelangelo da Caravaggio. E non credo ci sia chi possa ormai contestarlo.

¹ Cfr. E. HARRIS in *Revista Española de Arte*, Madrid, Dic. 1935, p. 333 e segg.





Opere d'Arte ignote o poco note

Odoardo H. Giglioli – Un ritratto di Andrea di Rinieri Quaratesi attribuito a Michelangelo

A tergo di un disegno a matita rossa di Carlo Dolci rappresentante un ritratto in busto di giovane imberbe con berretto in testa, dell'apparente età tra i venti e venticinque anni che si conserva nella raccolta degli « Uffizi » col numero d'inventario 824 esp, è scritto a penna su un cartellino impastato sulla carta: « Questo disegno è copiato dall'originale quale è in casa il sig. Gio. Quaratesi et è di mano di Michelagnolo et è il ritratto d'Andrea di Rinieri Quaratesi mio nonno e questo è di mano di Carlin Dolci fatto d'Ott.^{re} 1645 » (fig. 1).

Alla esposizione dell'Arte Italiana in Parigi nel 1935 si trovava un disegno attribuito alla *Scuola Fiorentina verso il 1530*, appartenente alla collezione Franz Koenigs e che riproduceva il medesimo ritratto eseguito da Carlo Dolci (fig. 2). Nel catalogo a stampa dell'Esposizione d'Arte Italiana a pagina 233 e al numero 544 era indicato il disegno della raccolta Koenigs con la notizia che ritratti identici erano al « Louvre », al « British

Museum » e agli « Uffizi » ed era anche riportata inesattamente l'iscrizione a tergo del disegno del Dolci.

Per fare confronti chiesi al signor Rouchés conservatore dei disegni del « Louvre » (fig. 3), al prof. Hind direttore del dipartimento disegni e stampe del « British Museum » (fig. 4) e al Dott. H. Lütsels conservatore dei disegni della raccolta Koenigs in Rotterdam, le fotografie che mi furono gentilmente mandate. Questi quattro disegni sebbene ripetano in modo quasi identico i particolari del vestito, del berretto e il tratteggio delle ombre appartengono a quattro artisti diversi tra i quali domina l'autore del disegno Koenigs condotto a matita nera, alto 462 mm. e largo 362 mm., e proveniente dalle raccolte Reynolds, Banks e Poynter. Quando lo vidi alla Esposizione di Parigi del 1935 e lo esaminai più attentamente nel 1937 in una mia visita al Museo Boymans a Rotterdam, ove è stato lasciato in deposito dal signor Koenigs con l'attribuzione al Seicentista fiorentino Vignali, mi convinsi sempre di più che l'autore fosse Franciabigio.

Il disegno del « British Museum » è stato creduto di Agnolo Bronzino, ma questo nome va subito scartato. Lo sguardo del ritrattato che nel disegno Koenigs è limpido e penetrante, diventa stanco, incerto, mentre tutti i lineamenti si appesantiscono. Il disegno del « Louvre » porta l'attribuzione di Carlo Dolci, ma il conservatore signor Rouchés mi scriveva giustamente di ritenerlo copia piuttosto che originale.

Non si capisce come sia venuto fuori il nome di Michelangelo, giacchè questi disegni ci portano così lontani dalla sua arte e forse una tenue spiegazione dell'attribuzione si può ricercarla nell'amicizia che legava Andrea di Rinieri Quaratesi a Michelangelo. Se, come è molto probabile, l'*originale di Michelangelo al quale* allude Giovanni Quaratesi non era un dipinto ma un disegno, perchè nel primo caso sarebbe stato ricordato nelle antiche vite di Michelangelo, ci possiamo meglio render conto di questa uniformità di tecnica nell'intento preciso di riprodurlo il più fedelmente possibile. Si può quindi azzardare l'ipotesi che il disegno Koenigs sia il disegno base dal quale derivano gli altri e che in origine fosse in casa Quaratesi con l'attribuzione a Michelangelo. È certo che questo disegno di Franciabigio della raccolta Koenigs assume oltre al valore artistico una notevole importanza iconografica e per ragioni stilistiche appare anteriore al disegno con ritratto di giovane uomo del « Louvre » (n. 212).

Andrea di Rinieri Quaratesi fu in corrispondenza con Mi-

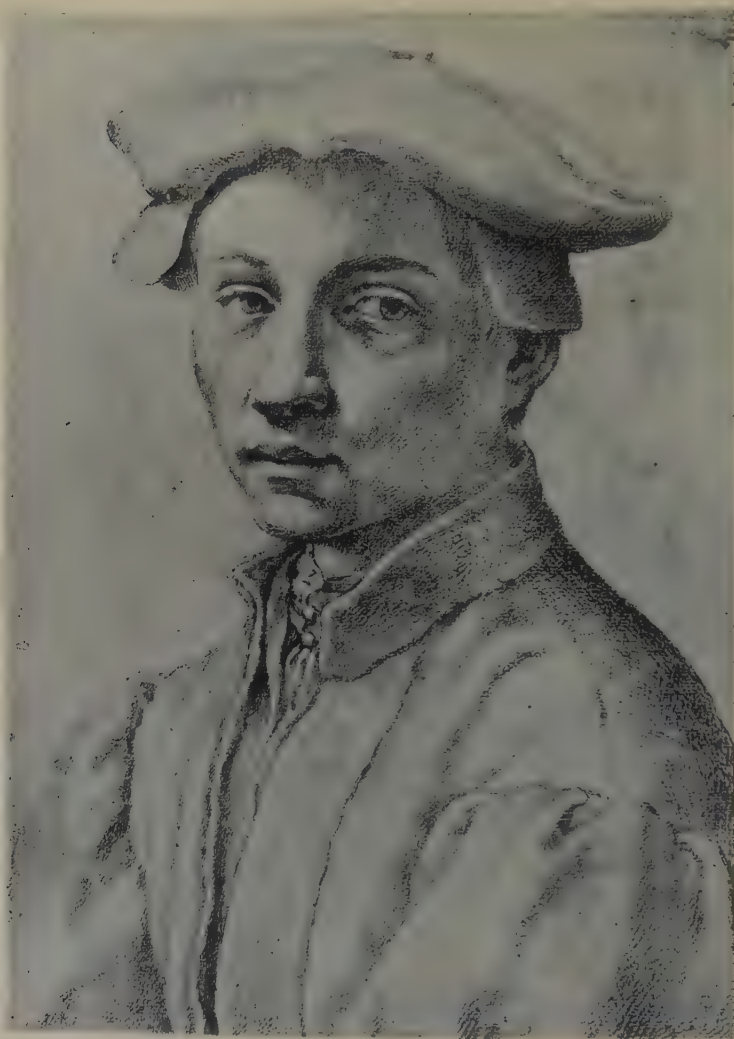


Fig. 1. — CARLO DOLCI: Ritratto di Andrea di Rinieri Quaratesi.
(Firenze. — Uffizi, Gabin. Dis. e Stampe).

chelangelo e Giovanni Poggi mi comunicava che nell'Archivio

Buonarroti in Firenze si conservano sue lettere scritte da Pisa



Fig. 2. — FRANCIABIGIO: Ritratto di Andrea di Rinieri Quaratesi.
(Rotterdam. — Museo Boymans, raccolta Koenigs).

al Buonarroti in Firenze con le date: 24 Novembre 1530, 22

Giugno 1531, 14 Maggio 1532 e Luglio-Agosto del medesimo



Fig. 3. — ATTRIBUITO A CARLO LINDO.

Ritratto di Andrea di Rinieri Quaratesi.

(Parigi. — Louvre, Gabin. Dis. e Stampe).

anno. Michelangelo scriveva all'amico nel Giugno del 1532 chia-

mandolo « Andrea mio caro » e la lettera fu pubblicata da Mi-



Fig. 4. — Attribuito ad AGNOLO BRONZINO:

Ritratto di Andrea di Rinieri Quaratesi.

(Londra. — Museo Britannico, Dipart. Dis. e Stampe).

lanesi (Lettere n. CDX), il quale ci fece pure conoscere che an-

cora Michelangelo accennava al Quaratesi quando il 28 Giu-

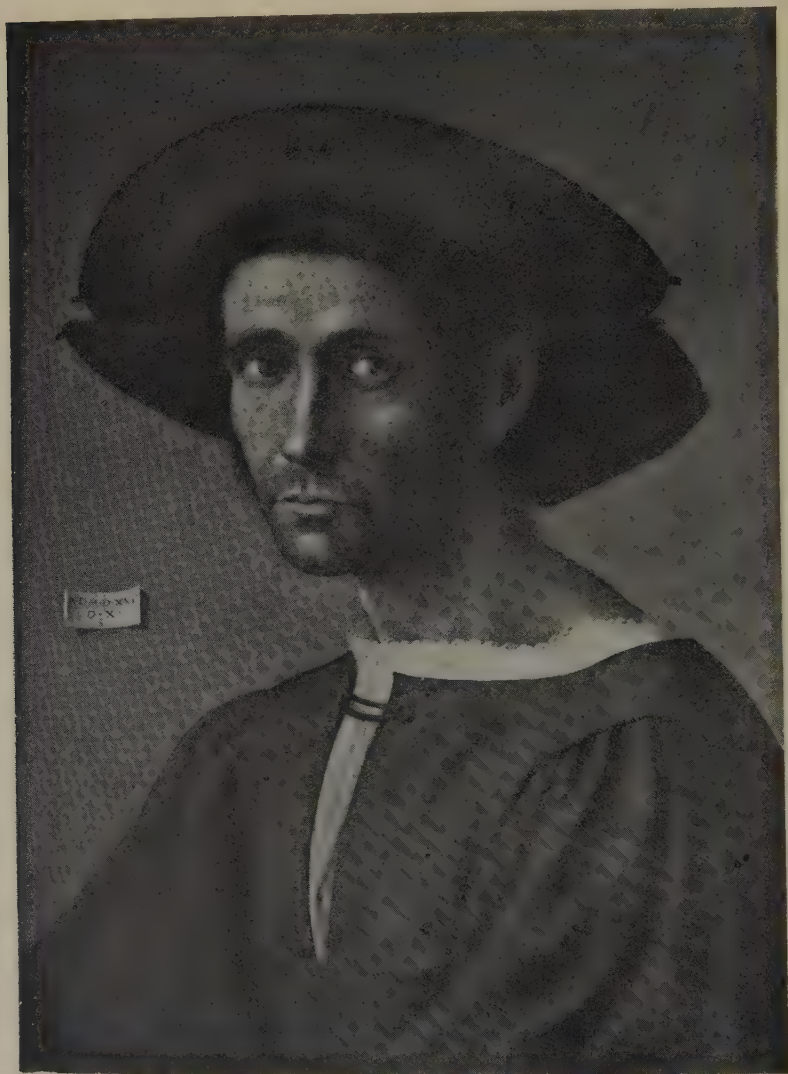


Fig. 5. — FRANCIABIGIO: Ritratto virile.
(Vienna. — Coll. Liechtenstein).

gno del 1551 scriveva da Roma al nipote Lionardo in Firenze

(Lettere n. CCXLVI). Queste date però di corrispondenza ci allontanano di diversi anni dalla probabile esecuzione del ritratto disegnato da Franciabigio, ritratto che riterrei quasi coevo al ritratto virile dipinto della raccolta Liechtenstein di Vienna con la data: 1517 (fig. 5). Evidenti sono le somiglianze nello stile, nel taglio in busto del ritratto e nel panneggiamento delle ampie maniche, insomma siamo in quel periodo in cui il Franciabigio non si era liberato ancora dalla secchezza del disegno quattrocentesco.

Antonino Sorrentino – Sculture Farnesiane ignote o poco note

Il Museo Naz. di Napoli possedeva tre busti marmorei del papa Paolo III Farnese, uno dei quali è passato nel R. Museo di San Martino, tutti e tre provenienti dalle raccolte Farnesiane. Di due di essi è stata già rivendicata la paternità a Guglielmo della Porta, contro chi li aveva attribuiti a Michelangelo, e determinata la data della loro esecuzione cioè all'inizio della dimora in Roma dello scultore lombardo.

Il terzo, poco noto, soltanto abbozzato, è quello che qui si pubblica, e dei tre è certamente il più antico. Anche non terminato, questo ritratto per il suo profondo carattere rappresenta nella storia della ritrattistica un'opera importante (fig. 1).

Il Farnese, dalla barba fluente, ma con incipiente calvizie ha tratti energici nel viso non ancora solcato da rughe, sguardo acuto e penetrante, bocca con taglio netto e reciso: è la fisionomia di un uomo fiero, abituato alla riflessione, che rivela volontà ed astuzia, tenacia ed ambizione.

Il ritrattato ha superato la sessantina. È da ritenere perciò il busto eseguito anteriormente agli altri due. Infatti confrontata questa interessante fisionomia col primo ritratto di Paolo III dipinto da Tiziano nel 1543 (Museo di Napoli n. 71) e con gli altri due busti marmorei dello stesso pontefice (Napoli, Museo Naz., n. 10514 e 10524), il nostro busto non è quello del vecchio settantenne curvo, dalla testa solcata da rughe, ma di un uomo ancora sano e vigoroso. L'accurata esecuzione rivela lo scalpello di un artista di valore che conobbe il papa e ne riprodusse marcati e precisi i lineamenti.

Il Clausse, che primo pubblicò questo busto ne ha ignorato la provenienza, e quanto allo scultore ha pensato ad un fiorentino

che potrebbe essere, secondo lui, Bandinelli, Raffaello da Montelupo o Lorenzetto, oppure Alfonso Lombardi di Ferrara¹.

Il trattamento della barba, il taglio della bocca, la forma e il modellato del cranio sono identici nel nostro busto e in quello vestito degli abiti pontificali ornato da bassorilievi, posteriore al nostro (Museo Naz., n. 10524), nel quale ricorrono gli stessi energici tratti fisionomici, la medesima espressione del viso, lo stesso sguardo vivo e penetrante; soltanto ne differisce per l'età più avanzata del ritrattato.

Lo scultore quindi dei due busti è il medesimo, cioè Guglielmo della Porta, giunto a Roma nel 1537 ed entrato giovine al servizio dei Farnesi. Per suggerimento di Michelangelo, suo maestro, il della Porta nel 1547 riceveva dal papa l'incarico di restaurare il famoso gruppo marmoreo del *Sacrificio di Dirce* (il « Toro Farnese » del Museo di Napoli) rinvenuto in quell'anno nelle Terme di Antonino, l'« Ercole Farnese » rinvenuto nella villa Farnese privo di gambe², e dallo stesso pontefice fu incaricato di preparargli la tomba monumentale che doveva sorgere sotto la cupola michelangiolesca di S. Pietro.

Il busto rimase allo stato di abbozzo, o per qualche difetto del marmo, o perchè lo scultore volle prepararne un altro più degno del suo grande protettore, e con questo fissare prima la fisionomia del pontefice per il monumento che doveva innalzare in S. Pietro.

Ciò può spiegare perchè il busto, non finito, non occupasse nel Palazzo Farnese il posto degli altri due nella *Sala degli Imperatori*³.

Il busto fu conservato nel Palazzo Farnese di Roma fino al 1775, data dell'ultimo Inventario. È dopo quel tempo, e propriamente nel 1787, che il re di Napoli lo faceva trasportare da Roma al palazzo reale di Capodimonte, che era stato costruito nel 1738 per accogliervi le collezioni Farnesiane, e alla cui magnificenza attendeva in quei giorni Ferdinando IV°.

*
**

Altri due busti marmorei, provenienti dalle Collezioni Far-

¹ CLAUSESE, *Les Farnèse peints par Titien*. Paris, 1905 pag. 87 e 97.

² BAGLIONE, *Vite* (1642) pag. 151.

³ L'Inventario delle « Sculture esistenti in Roma nel Palazzo Farnese anno 1697 » elenca due teste di marmo di Paolo III° nella « Sala degli Imperatori » senza indicazione di autore. È nei successivi Inventari del 1767 e del 1775 che viene indicato l'autore dei due busti ed elencato anche il nostro non finito, senza nome d'autore: « due busti di Paolo III° di alabastro uno di Michelangelo e l'altro di Guglielmo della Porta »; e come



Fig. 1. — GUGLIELMO DELLA PORTA: Ritratto di Paolo III Farnese.

(Napoli. — Museo Nazionale di S. Martino).

nesiane già esistenti nel Museo Naz. di Napoli (N.ri 10518 e 10519) erano inventariati come ritratti del principe Ferdinando de' Medici e del Granduca Giangastone de' Medici, senza indicazione di autore.

In uno, grande più del naturale, il personaggio è rappresentato quasi di prospetto con la lunga chioma inanellata, ricadente sul petto e un cravattone annodato al collo. Il principe è coperto della corazza, su cui è gettato un manto tutto mosso da svolazzi e pieghe e acconciato con evidente ricercatezza per accrescere alla posa ampiezza e maestosità, caratteri propri dei ritratti di parata del '600 (fig. 2).

L'identificazione di questi busti come ritratti dei principi Medicei, figli di Cosimo III^o, è stata accolta da un moderno studioso della Famiglia de' Medici, il quale vi ha aggiunto anche l'attribuzione al Bernini¹.

Ora se i busti riproducessero veramente i due principi medicei, l'attribuzione al Bernini cadrebbe da sé, perchè il principe Ferdinando, nato il 9 Agosto 1663 contava 17 anni quando moriva G. L. Bernini, e il busto non rivela un giovanetto di 17 anni, ma un uomo maturo vicino alla quarantina, e il principe Gian Gastone per essere nato il 24 Maggio 1671 contava 9 anni alla morte del Bernini.

Per accertare l'iconografia dei busti e precisare i personaggi basta confrontarli con ritratti autentici dei due principi medicei. Ora per il principe Ferdinando vi è un ritratto conservato nella Galleria degli Uffizi (Corridoio lato Ponte Vecchio) e una incisione del 1714, cioè posteriore di un anno alla sua morte². Entrambi rivelano tratti fisionomici ben diversi da quelli del nostro busto.

Il principe mediceo dal viso lungo e dalla vita slanciata e stretta, quale si vede nel ritratto degli Uffizi e nell'incisione, non può essere il personaggio robusto dalla faccia tonda e dalle gote carnose del busto di Napoli.

Per Gian Gastone i raffronti iconografici sono offerti da un busto marmoreo della Galleria degli Uffizi e da un ritratto ad olio della stessa Galleria. Messi a confronto, i due busti rivelano due personaggi diversi. Il busto fiorentino appartiene per tecnica e per costume al sec. XVIII, il busto di Napoli appartiene invece al sec. XVII: il primo ritrae un personaggio cinquantenne enormemente obeso; e si sa difatti dai suoi biografi che Gian Gastone fino all'età di 30 anni era stato di gracile complessione,

esistente nella stanza del *Toro Farnese* nel cortile: « Una testa di Paolo III^o abbozzata e non finita ». (Doc. Ined. vol. I, p. 167, vol. III, p. 187).

¹ PIERACCINI, *La stirpe dei Medici*, Firenze. Vol. 2^o, tav. 96 e 102.

² *Giornale dei letterati*, Venezia 1714, anno XVII^o.

ma divenne esageratamente obeso verso i cinquant'anni (1723), quando cioè era già Granduca, quale lo riproduce il busto degli Uffizi. Nei due busti diversa è la fronte: alta e fuggente in



Fig. 2. — ANTONIO RAGGI (?): Ritratto di Ranuccio II Farnese.

(Caserta. — Reggia).

quello di Firenze, solcata da rughe nell'altro di Napoli; diverso il taglio degli occhi: piccoli e rotondi nel busto fiorentino e mento tondeggiante; mento con fossetta in quello napoletano; naso aquilino in quello mediceo, alquanto schiacciato in quello di Napoli (fig. 3).

Escluso dunque che i due busti rappresentino i due prin-

cipi di Casa Medici, i due personaggi vanno ricercati nei principi di Casa Farnese.

Infatti, confrontato il primo busto con i ritratti eseguiti dal pittore di Corte Francesco Denys verso il 1670, quando Ranuccio II contava 40 anni, è facile riconoscere che lo scultore ritraeva il principe Farnese¹.

Per identificare il secondo busto basta confrontarlo con un altro ritratto dello stesso principe Farnese del pittore Giacomo Denys nella Reggia di Napoli, dove è raffigurato di prospetto e in età più avanzata².

I due busti raffigurano quindi non i due figli del Granduca Cosimo III° di Toscana, ma il duca di Parma, Ranuccio II° Farnese.

È da escludere anche che essi siano opera del Bernini, quantunque la cronologia non lo vieti e quantunque arrechi sorpresa che una famiglia così illustre come quella dei Farnese, rappresentata anche nel Sacro Collegio dei Cardinali, e che un principe così munifico protettore delle arti quale fu Ranuccio II°, non si sia avvalso dei servigi del grande scultore. Vi è anche un'altra ragione che avrebbe potuto suggerire al fastoso duca di Parma di ricorrere al magistero del Bernini per i suoi busti: la regina Cristina di Svezia (1655) era in Roma ospite del duca di Parma nel palazzo Farnese dove era stata accolta regalmente dal residente del duca, M.se Giandemaria, e si sa quale protezione accordasse la Sovrana al celebre artista, del quale volle che il Baldinucci scrivesse la vita, e non avrebbe certo mancato d'influire sul Bernini perchè accogliesse un desiderio del duca di Parma.

Ma se i busti non sono del Bernini sono certamente di quella scuola romana barocca di scultura venuta al séguito del grande maestro. Lo scultore del primo busto s'ispira a quello di Francesco d'Este del Bernini, anzi quasi lo copia. Il Bernini aveva eseguito il busto del duca Estense di Modena negli anni 1650-51.

Se il taglio del busto è identico dalla parrucca ai riccioli, dal colletto di pizzo alla corazza, la fattura dei capelli invece, le pesanti pieghe del manto sono ben lontani dalla superiorità tecnica e dalla larghezza di modellato del Bernini.

L'altro busto eseguito a pochi anni di distanza dal precedente

¹ A. SORRENTINO, *Un ritrattista fiammingo poco noto nelle Corti di Mantova e di Parma* in *Riv. d'Arte*, a. XIII-1931, figg. 3-6.

² A. SORRENTINO, *Un altro ritratto di un Farnese del fiammingo Giacomo Denys*, fig. 1 in *Riv. d'Arte*, a. XV, n. 1, 1933.

ci presenta lo stesso duca ma alquanto invecchiato. La carne del viso è ancora più floscia, una profonda ruga ne solca la fronte,



Fig. 3. — ANTONIO RAGGI (?):
Ritratto di Ranuccio II Farnese.
(Caserta. — Reggia).

gonfie sono le palpebre inferiori, la fossetta del mento ancora più incavata e i baffi lanosi. Lo scultore desideroso di cogliere il vero dà agli occhi uno sguardo stanco, pensoso e melanconico.

Prototipo al secondo busto è quello del monarca Luigi XIV°,

eseguito dal Bernini nel 1665: vi troviamo lo stesso manto attorto in ampi svolazzi sul petto corazzato, la folta chioma spartita sulla fronte, i cui riccioli scendono sulle spalle, la stessa cravatta di pizzo al collo. Ma naturalmente il Bernini vi trionfa per intrinseca preziosità di modellato.

I due busti eseguiti a breve distanza di tempo esprimono due differenti stati di animo. Nel primo, con la testa lievemente inclinata, la fisionomia rende il carattere bonario del duca; nel secondo il volto esprime alcun che di grave. Una particolare ricerca di espressione psicologica dimostra che questo secondo busto fu modellato, ritraendo dal vivo il personaggio in quel periodo burrascoso per il suo ducato, quando il principe già provato da gravi avversità politiche, per la perdita di Castro e Ronciglione a lui tolte dalla Camera Apostolica, era colpito anche da sciagure domestiche per l'immaturo morte della prima e seconda moglie Margherita Jolanda di Savoia e Isabella d'Este. Figlio del cavalleresco Odoardo, Ranuccio II° non ereditò nè lo spirito militare nè il genio politico dei suoi antenati, e non seppe trarre profitto dalla protezione che accordava al suo ducato il gran re Luigi XIV°.

Ambedue i busti non mancano d'imponenza. Lo scultore ha voluto con la pompa del drappeggio, con l'atteggiamento fiero e altero esprimere il principe fastoso e amante del lusso.

Se allo scalpello del Bernini non possono attribuirsi queste due sculture per qualche deficienza di esecuzione e per una esagerata enfasi, debbono essere attribuite ad uno dei seguaci o allievi, il quale imitando o riproducendo le opere del maestro rimaneva inferiore a lui.

E poichè è ragionevole datare i due busti l'uno verso il 1670 e l'altro verso il 1680, parecchi berniniani sono esclusi per ragioni cronologiche. Rimane da attribuire i busti ad Antonio Raggi o ad Ercole Ferrata o a Lorenzo Ottoni. Ma troppo poche, specialmente per l'ultimo, sono le opere di questi maestri berniniani a noi note, perchè si possa stabilire un sicuro raffronto e pronunziare con certezza un nome.

Fra i discepoli del Bernini quegli che presenta nelle sue opere maggiore affinità col nostro busto è Antonio Raggi (1624-1686), artista dotato di notevoli qualità, collaboratore e talvolta esecutore delle opere del maestro.

Affinità si riscontrano fra il busto marmoreo del M.se Marzio Ginnetti nella chiesa di S. Andrea della Valle a Roma e i busti farnesiani. Anche per gli svolazzi e le pieghe del manto le maggiori affinità col nostro busto si riscontrano nelle opere di Antonio Raggi.

Elena Bassi - Due disegni architettonici inediti.

- I. *Disegno a penna su carta bianca cm. 55X37 Porta sul diritto l'indicazione « di Pellegrino Tibaldi » e sul rovescio « Facciata di S. Maria della Passione, dell'Architetto Tholomeo »* (fig. 1).

Nella Regia Accademia di Belle Arti di Venezia si trova un gruppo di disegni di vario interesse; illustrerò in questo mio studio solo due degli architettonici, uno dei quali ci fa conoscere l'aspetto che avrebbe dovuto avere la facciata della Chiesa di S. Maria della Passione di Milano. Ritengo opportuno, data l'attualità dell'argomento, ricordare sommariamente la storia di questo edificio, e fare un po' di luce sull'attività di un architetto ora dimenticato, ma che vivente ebbe gran fama.

Sul terreno regalato dall'arcivescovo di Mitilene, Domenico Birago, ai Canonici regolari Lateranensi il 22 Luglio 1485 — come da strumento di donazione esistente all'Archivio di Stato di Milano — si iniziò nel 1488 l'erezione di S. Maria della Passione. Il 17 Marzo dell'anno stesso il Cardinale Giovanni Arcimboldi otteneva dal Sommo Pontefice il permesso di celebrare alcune speciali cerimonie nella sua « Santa Maria de Passione », la quale, continua un documento conservato nell'Archivio della Fabbriceria, « erigitur et aedificatur ».

L'opera venne affidata, secondo quanto ci dice la tradizione, a Cristoforo Solari; e i caratteri stilistici del nocciolo iniziale dell'edificio giustificano l'attribuzione: nel penultimo decennio del Quattrocento il Gobbo era già artista noto, tanto che il Duca di Milano, presentandolo al Priore della Certosa di Pavia, lo chiamava « artista egregio ».

Il Solari aveva pensato di costruire una chiesa a croce greca, e la pianta ed il complesso dell'opera, secondo l'idea iniziale, avrebbe avuto andamento spiccatamente bramantesco. Ma i lavori procedettero assai lentamente; subirono una sospensione dal 1508 al 1511 per il soggiorno del Solari a Roma; la copertura ottagonale, iniziata al suo ritorno, fu compiuta solo nel 1530, tre anni dopo la morte dell'artista.

I Canonici Lateranensi, per ingrandire la chiesa, vollero trasformarne la pianta ampliandola nelle tre navate; l'arco goffo che dal vano centrale introduce nelle prime cappelle delle navate laterali palesa la manomissione della armoniosa idea di Cristoforo Solari; e questo è evidente anche guardando la pianta.

Per lunghi anni le carte tacciono circa i lavori; nel 1573 troviamo, come soprintendente all'opera, Martino Bassi, il quale mantenne la carica di « ingegniero della fabbrica » fino al 1591, cioè fino alla morte. Forse è dovuta a lui la trasformazione di cui sopra ho detto; sicuramente egli dovette occuparsi del corpo anteriore dell'edificio. Anche il Bassi lo lasciò incompiuto, e la facciata, secondo quanto scrive il Lattuada nella sua guida di Milano del 1737, fu completata solo nel 1692.

Il disegno ora trovato ci fa conoscere l'autore di questo prospetto, miseramente rabberciato alla fine del Seicento per incorniciare le sculture di Giuseppe Rusnati. Sul retto del disegno una scrittura, senza dubbio moderna, attribuisce la facciata a Pellegrino Tibaldi, il quale potrebbe essersi interessato della chiesa prima dell'intervento del Bassi o dopo la sua morte: ma è strano che nei documenti non ne sia rimasto il ricordo, e d'altra parte questo disegno è assai diverso dal suo stile. È probabile che la dicitura sia stata apposta per proporre una paternità più attraente che non sia quella dichiarata sul verso, dove è scritto, in bella grafia seicentesca, « dell'Architetto Tolomeo »; dai contemporanei era così chiamato Tolomeo Rainaldi, o Rinaldi, romano, appartenente alla numerosa dinastia di architetti, tra i quali è noto maggiormente Carlo, nipote di Tolomeo. I biografi del Seicento e quelli posteriori lo ricordano come architetto civile e militare, pittore, filosofo e avvocato di grande merito, scelto come architetto « della Regia camera » a Milano. Ma oltre a questo sappiamo ben poco. Figlio maggiore dell'architetto e pittore Adriano, morto a Roma nel 1597, è probabile si sia trasferito a Milano nel penultimo decennio del secolo e forse anche prima. Nei suoi lavori di Lombardia spesso fu aiutato dai figli Domizio e Giovannino, che, morto il padre, continuarono a lavorare in

fortificazioni militari, specialmente in Valtellina. Di Tolomeo si conosce un progetto per la facciata del Duomo di Milano da cui venne tratta un'incisione firmata e datata 1590; inoltre dagli annuali del Duomo risulta aver egli « fatti e rifatti.... disegni.... per l'altare della Beata vergine noncupata la Madonna del Rosario » pagati il 17 aprile 1601 con venti ducatonì; quest'altare è



Fig. 1. — TOLOMEO RAINALDI:

Disegno per la facciata di S. Maria della Passione a Milano.

(Venezia. — Accademia di Belle Arti).

oggi comunemente conosciuto con il nome della Madonna dell'Albero. Il Lattuada nella sua guida ci ricorda, del T., dei « bellissimi stucchi segnati d'oro e di pittura » nella chiesa di Santa Maria della Rosa di Milano; infine sappiamo che nel 1599 l'artista presentò disegni per la rifabbrica del Duomo Nuovo di Brescia, opera affidata poi al bresciano Giovan Battista Lantana.

Abbiamo assai poco materiale, dunque, per valutare l'artista; questo disegno almeno ha il pregio di presentarci un lavoro

non trasformato da altri. Nonostante la necessità di doversi adattare a costruzione già eseguita, Tolomeo si palesa chiaro seguace della scuola michelangiolesca romana, se pure in alcuni elementi riecheggia motivi già usati dal Solari, come la foggia della trifora, che troviamo assai simile nella parte costruita nel Quattrocento.

Anche qui sentiamo chiari annunci del Barocco veniente, come nelle opere di altri maestri romani. Alcune parti anzi sembrano preludere motivi che si svilupperanno assai più tardi a Roma: ad esempio la parte superiore del corpo centrale ricorda la chiesa di Santa Maria in via Lata di Pietro da Cortona, iniziata il 1568. Ma nella composizione generale e nel gioco chiaroscurale siamo più vicini all'arte di Giambattista Soria, che come il Rainaldi usava distribuire con poca parsimonia cartigli ed alzare pilastri addossati. Altri motivi sono comuni al Maderno, all'Algardi, o derivano dal Vignola.

Ma nonostante i ricordi e gli annunci, anzi forse per questo, l'idea del Tolomeo rimane un po' disarmonica, specialmente nella distribuzione dei vuoti, e l'effetto prodotto da questo complesso non sarebbe stato del tutto piacevole, benchè abbiano qualche grazia gli accenti barocchi, i quali, affacciandosi qui timidamente, avrebbero fatto conoscere in Lombardia le novità già chiare nella armoniosa scuola romana.

I critici moderni hanno finora creduto che Giuseppe Rusnati, scultore dell'esterno di Santa Maria della Passione, avesse anche disegnata la facciata della chiesa. E ci si meravigliava che il Rusnati, solo in questo caso rivelatosi architetto, non si fosse accorto di aver composta un'opera assai disorganica. Il ritrovamento di questo disegno ci dimostra invece che il Rusnati — o per lui qualcun altro — si giovò, per incorniciare le sue abbondanti sculture, delle membrature principali evidentemente già alzate sul disegno del Tolomeo, cui il Rusnati apportò variazioni, ma in modo così maldestro da dare un fiero colpo alla propria fama. Il timpano, previsto dal romano, avrebbe resa più armoniosa la linea della larga chiesa e spiegata l'esistenza di quei piedistalli del coronamento superiore, che così svelati

sono tozzi e tali resterebbero anche se vi si tornassero ad inalbe-



Fig. 2. — CARLO RAINALDI:
Disegno per la facciata di S. Maria in Campitelli a Roma.
(Venezia. — Accademia di Belle Arti).

rare le statue degli angeli; gli spioventi laterali, ingranditi

inutilmente, danno maggior pesantezza al complesso; l'occhio ellittico centrale e le lunette sui fianchi malamente sostituiscono le trifore che, ricordando quelle già usate dal Solari nel transetto, avrebbero meglio legato il prospetto al corpo della fabbrica. Ora questi cambiamenti e l'apertura dei due nicchioni, che ospitano le statue di S. Francesco di Sales e di S. Antonio da Padova nelle ali estreme della facciata lasciate lisce dal Tolomeo, han ridotto questo complesso ad un campionario di barocco malinteso.

Questo disegno dunque, se non è tale da spiegarci la fama notevole goduta dal Tolomeo tra i contemporanei, tuttavia, in mancanza di altri elementi che ci permettano di giudicarlo, ci torna opportuno per illuminare un poco la sua personalità.

BIBLIOGRAFIA.

- Per la chiesa della Passione oltre alle guide citate più sotto cfr. ELLI, *La chiesa di S. Maria della Passione*, 1906.
 Per il Tolomeo vedi NICCOLÒ PARRINO, *L'abecedario pittorico*, 1733, p. 415. — LATTUADA, *Descrizione di Milano*, 1737, T. IV, p. 135. — PAOLO BROGNOLI, *Nuova guida per la città di Brescia*, 1826; p. 39. — DE BONI, *Biografia degli artisti*, 1840; p. 838. — MONGERI, *L'arte in Milano*, 1872; p. 169. — MONGERI, *Per la facciata del Duomo di Milano* ecc. — BOITO, *Il duomo di Milano*, 1899; p. 262. — THIEME-BECKER, *Künstler Lexicon*, 1933, Vol. XXVII; p. 578.

II. *Prospetto della chiesa di S. Maria in Campitelli di Roma - cm. 38×49 - disegno acquerellato. Non reca nessuna attribuzione (fig. 2).*

Nel 1656 Papa Alessandro VII — Fabio Chigi — volle fosse promessa una chiesa alla Vergine perchè l'Urbe era stata preservata da un contagio che serpeggiava nelle località limitrofe.

Fu poi incaricato di ideare tale chiesa Carlo Rainaldi, morto nel 1691.

L'emblema dei Chigi alzato simmetricamente alla estremità

delle navate laterali in questo prospetto, ma non eseguito, (non si vede nemmeno nelle incisioni settecentesche che ritraggono la chiesa) può provarci l'originalità del disegno. La mano del Maestro è poi riconoscibile anche nella diligenza e sicurezza del tratteggiare.

Quest'opera conclusiva del Rainaldi, così sobria nell'attento gioco chiaroscurale e nel rilevare le varie membrature, riconduce il nostro pensiero all'equilibrato ed armonioso barocco romano.





NECROLOGIO

Giorgio Gronau.

Il 26 dicembre 1937 moriva nella sua villa delle Palazzine a San Domenico di Fiesole il Dr. Giorgio Gronau, eminente storico dell'arte che alle ricerche sull'arte italiana aveva dato il meglio della sua feconda e ininterrotta attività di studioso. Era nato a Berlino il 15 febbraio 1878 ed in quella città e a Bonn compì i suoi studi, volgendosi per tempo alla disciplina che coltivò con tanta passione e nella quale acquistò solida esperienza per il diretto contatto con le opere d'arte che egli poté procurarsi come assistente dal 1897 al 1900 presso il Gabinetto dei disegni e stampe nel Museo di Berlino.

Ma il G. si sentiva affascinato dalla civiltà artistica del nostro Rinascimento, la quale contava già allora eccellenti indagatori tedeschi che a Firenze trovavano ospitalità e i necessari strumenti di lavoro nell'Istituto Germanico di Storia dell'Arte, fondato appunto nel 1897. A Firenze il G. passò, come privato studioso, dieci anni dal 1900 al 1910, quando fu nominato direttore della Galleria di Kassel, ufficio che tenne con onore fino al 1924. Ritiratosi in quell'anno, si stabilì definitivamente in Italia e, pur mantenendo rapporti continui col mondo degli studi e pur tornando sovente nel suo Paese di origine, fissò la sua dimora sulla collina di Fiesole, in quella vecchia casa rinascimentale che guarda Firenze e nella quale si è spento.

Egli, in una piena armonia fra la propria vita ed i suoi gusti di studioso, si elesse il luogo più adatto per il proprio lavoro. E diremmo anche che nell'ingegno del G. è una ideale armonia consistente nella fusione fra una solida preparazione storico-filologica ed un affinato senso estetico, che si estrinseca nella ricerca erudita e nella interpretazione dell'opera d'arte. Ciò spiega — oltre la particolare preparazione culturale — come egli amasse di preferenza il Rinascimento e in misura maggiore il Rinascimento fiorentino e quello veneto, come dimostra la copiosa bibliografia raccolta in appendice a questi cenni.

Già negli anni prima del '900 spesseggiano nelle riviste italiane e tedesche ottimi contributi d'archivio o sulle fonti, relativi ad artisti di Venezia e di Firenze, i quali contributi, con altri di carattere critico, continuano ininterrotti per tutta la vita del G.; mentre una lunga serie di recensioni documenta i vasti interessi dello studioso e le sue precise conoscenze di singoli e vari argomenti. Vengono quindi, come prodotti di questa forma mentis, da un lato le indagini archivistiche, in collaborazione col Bode e il von Hadeln, alla storia dell'arte veneziana, in aggiunta alle ricerche del Ludwig; e i commenti alla edizione tedesca del Vasari in collaborazione col Gottschewski; dall'altro le monografie su Leonardo, Michelangelo, Tiziano, Giorgione e soprattutto su Giovanni Bellini, libro, questo particolarmente notevole, che rappresenta bene una certa tendenza espansionista della critica attribuzionistica.

Ma il G. guardò ai problemi del Rinascimento anche fuori del campo veneto e fiorentino. Sono di lui le monografie della serie « *Klassiker der Kunst* » su Raffaello e sul Correggio. E inoltre, tornato definitivamente a Firenze, egli volse le sue sistematiche indagini — continuate con esemplare costanza per lungo volgere di anni — alle carte di Urbino nell'Archivio di Stato Fiorentino. Dopo vari saggi, le sue fatiche sono state raccolte nel 1936 in quel volume di *Documenti artistici urbinati*, primo della Raccolta di Fonti per la Storia dell'Arte diretta da Mario Salmi, che è un nuovo ottimo e originale contributo alla conoscenza di un ambiente artistico elevatissimo per il quale lavorarono Tiziano, Raffaello, il Genga, il Campagna, F. Zucari, il Baroccio ecc.

Il G. infaticabile, si può dire, fino all'ultima sua giornata, raccoglieva materiali per una nuova edizione del così detto Anonimo Morelliano, mentre si dava a nuove indagini sull'arte fiorentina. In questo stesso fascicolo è pubblicato l'ultimo scritto di lui intorno a Francesco Pesellino, frutto delle ricerche compiute

per la voce Pesellino del *Künsterlexikon* di Thieme-Becker, opera questa alla quale collaborò attivissimo a partire dai primi volumi. La *Rivista d'Arte*, accogliendo questo articolo, intende tributare così il proprio omaggio commosso alla memoria del benemerito studioso tedesco che amò e illustrò l'arte italiana e che fu amico sincero del nostro Paese.

BIBLIOGRAFIA

Cataloghi.

1910. Die Meiserstücke der Bildhauerkunst 120 Musterbeispiele ausgewählt. 2 vol. Berlin, W. Weicher.

1913. Katalog der Gemäldegalerie Kassel. Berlin, Bard.

Dreissig ausgewählte Bilder im Wallraf-Richartz-Museum der Stadt Köln. Kassel, s. a. (1913?).

1916. Katalog der Gemälde von Georg Burmester, Kassel. Leipziger Kunstverein.

1917. Katalog der Versteigerung der Sammlung Karl Moll, Wien. Berlin.

1918. Auktionskatalog der Sammlung Eugen Schweitzer (insieme a M. I. Friedländer). Berlin-München.

1919. Katalog der Gedächtnisausstellung Otto Höger. Kunstverein Kassel.

1923. Catalogo: The Bachstitz-Collection. I: Paintings and Tapestries.

Contributi a « Das Unbekannte Meisterwerk » hrsg. von W. R. Valentiner u. a. Berlin 1930: Maschino, Verkündigung, Slg. Goldmann; Fra Filippo Lippi, Madonna, Französ. Privatbesitz; Gentile Bellini, Porträt des Dogen A. Vendramin, New York, Privatbesitz; Giovanni Bellini, Götterfest, Slg. Widener; Tizian, Madonna Bertson; Tizian, Porträt des Granvella, London.

Libri.

1890. Die Ursperger Chronik und ihre Verfasser, Dissertation Berlin, 1890 (mündliche Prüfung 1889).

1898. Führer zur Ausstellung von Künstlerlithographien. Berlin, Kunstgewerbemuseum.

1900. Tizian. Geistesbelden, 36. Bd. (ediz. inglese 1904).

1900. W. Leibl. Künstlermonographien hrsg. v: Knackfuss.

1902. Aus Raffaels Florentiner Tagen. Berlin, Br. Cassirer.

1902. Leonardo da Vinci. London, The Popular Library of Art (Duckworth).

1903. Leonardo da Vinci. London, Duckworth. Masters of Painting (2. ediz. 1914).

1904. Titian. London.

1906. Michelangelo. London, G. Newes.

Vasari-Ausgabe von Georg Gronau und H. Gottschewski.

1906: Bd. VI. Die Florentiner Maler des 16. Jahrhunderts. — 1908: Bd. V. Die oberitalienischen Maler. — 1910: Bd. IV. Die mittellitalienischen Maler.

1907. Correggio. Klassiker der Kunst.

1908. Raffael. Klassiker der Kunst. 4. ediz. (5. ediz. 1922).

1909. Masterpieces of culpture. Selected by Dr. Georg Gronau in two volumes.

Vol. I: From the earliest times to Michel Angelo. — Vol. II: From Michel Angelo to the present day. Gowans & Gray Ltd., London & Glasgow.

1909. Die Künstlerfamilie Bellini. Künstlermonographien hrsg. v. H. Knackfuss.

1909. W. Bode, G. Gronau, I. Meyer, P. Schugring; Die K. Museen in Berlin. Die Italiener, d. XIII. XIV. u. XV. Jahrhunderts. Berlin, G. Grote.

1909. Peruginos Meisterbilder, Eine Auswahl von 60 Reproduktionen nach Originalaufnahmen. Berlin, Weichers Kunstbücher.

1911. Giorgione. Altmeister der Kunst. Stuttgart, W. Spemann.

1915. Leonardo da Vinci (New edition). Duckworth, London.

Wilhelm Bode, Georg Gronau, D. v. Hadeln; Archivalische Beiträge zur Geschichte der venezianischen Kunst. Aus dem Nachlass von G. Ludwig. Italienische Forschungen, Bd. IV, 1911.

1923. Meisterwerke in Cassel. — Rembrandt; Franz Hals; Rubens; Van Dyck; Jordaens. Berlin, Bard.

1924. Springer, Handbuch der Kunstgeschichte, Bd. III: Die Renaissance in Italien. — 12. ed.

1928. Die Spätwerke des Giovanni Bellini. — Strassburg, Heitz; traduzione italiana: Pinacoteca, I 1928-29.

1930. Giovanni Bellini (Klassiker der Kunst). Stuttgart, Berlin.

1936. Documenti Artistici Urbinati. Firenze, Sansoni.

Articoli su Giornali e Riviste.

Eine Sonderausstellung im Kgl. Kupferstichkabinett. — Die Gegenwart, Berlin, 5. Oktober 1889.

Ein römisches Siegesdenkmal in der Dobrudscha. — Die Gegenwart, Berlin, 22. August 1891.

Eine Festschrift zu Ehren des Kunsthistorischen Institutes in Florenz. — Blätter für litterarische Unterhaltung, N. 52, 29. XII. 1898.

- Edm. Burne Jones. — Die Kunst für Alle, XIV, 1898-99.
 Rezension: Kunst und Publikum (Rede Tschudis). Kunst für Alle,
 1. 5. 1899.
 Rezension: Joh. Guthmann, Die Landschaftsmalerei von Giotto bis
 Raffael. Beilage zur Allgemeinen Zeitung, 23. 12. 1904.
 Zur Geschichte der Cäsarenbilder von Tizian. Münchener Neueste
 Nachrichten, 27. Mai 1908.
 Masaccios Altarbild von Pisa. Frankfurter Zeitung, 7. Juli 1908.
 Zur Ausstellung der « Hessen ». Kassler Tageblatt, 31. Mai 1910.
 Giorgio Vasari. (Zum 400. Geburtstag). Frankfurter Zeitung, 29.
 Juli 1911.
 W. Leibl. Die Wochenschau, 5. 7. 1913 (5. Jahrgang, N. 27).
 Hans Olde. Velhagen & Clasing Monatshefte 1917, 514 f.
 Die Hans-Olde-Ausstellung in Kassel. Tägliche Rundschau, 11.
 Juni 1918.
 Bodes neues Werk über Niederländische Kunst. Frankfurter Zeitung,
 7. Februar 1918.
 Die Bedrohung des deutschen Kunstbesitzes. Kasseler Tageblatt, 14.
 Februar 1919.
 Leonardo da Vinci. Zur 400 jährigen Wiederkehr seines Todestages.
 Velhagen & Clasing Monatshefte, XXXIII, 1919, 249 ff.
 Das teuerste Bild der Welt: J. Vermeers « Strasse in Delft ». Velha-
 gen & Clasing Monatshefte XXXV, 1921, 640 f.
 Ein Graphiker des Ruhrgebietes, Hermann Kätelhön. Velhagen &
 Clasing Monatshefte, 1923.
 Rezension: W. Weisbach, Impressionismus. Deutsche Rundschau,
 37. Jahrg.
 L. Padovano, ein Gehilfe des Giovanni Bellini. Collectanea variae
 doctrinae, Leoni S. Olschki oblata, 1921, 101 ff.
 Tizians Bildnisse Türkischer Sultaninnen. Beiträge zur Kunstge-
 schichte, Franz Wickhoff gewidmet, 1903, 132 ff.
 Ein Bildnispaar im Kestner-Museum zu Hannover. Schubring-Fest-
 schrift, 1929.
 Un Ritratto del Duca Guidobaldo di Urbino, dipinto da Titiano.
 Miscellanea di Storia dell'Arte in onore di I. B. Supino, 1933, 487 ff.
 Zorzon da Castelfranco, la sua origine, la sua morte e tomba. N.
 Archivio Veneto, VII-II, 1894, 447 ff.
 Notes complémentaires sur Dom. Campagnola. Gazette des Beaux-
 Arts, XII, 1894, 433 ff.
 Notes sur les Dessins de Giorgione et des Campagnola. Gazette des
 Beaux-Arts, XII, 1894, 322 ff.

L'Art Vénitien à Londres. A propos de l'exposition de la New Gallery. *azette des Beaux-Arts*, XIII, 1895, 161 ff.; 274 ff. 427 ff.

Das sog. Skizzenbuch des Verrocchio. *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, 17, 1896, 65.

Eine Zentralstelle für Photographien. *Preussische Jahrbücher*, LXXXIII, 1896, 348 ff.

L. Tuailons Amazone. *Pan*, 1896.

Andrea del Verocchio. *Das Museum*, I, 1896, 19 ff.

Zu Giorgione. *Rep. f. Kunstwissenschaft*, XIX, 1896, p. 166.

Giorgione, *Das Museum*, I, 1896, 2 ff.

Fra Giovanni da Fiesole, genannt Fra Angelico. *Das Museum*, I, 1896, 55 ff.

Lorenzo Lotto. *Das Museum*, I, 1896, 43 ff.

Ueber Zeichnungen des Bernardo Buontalenti. *Rep. f. Kunstwissenschaft*, XX, 1897, p. 254.

Zu den Künstlerviten des Giovanni Battista Gelli. *Rep. f. Kunstwissenschaft*, XX, 1897, p. 23.

Die Quellen der Biographie des Antonello da Messina. *Rep. f. Kunstwissenschaft*, XX, 1897, p. 347.

Ueber ein Madonnenbild des Marco Basaiti. *Rep. f. Kunstwissenschaft*, XX, 1897, p. 301.

Ueber den Wechsel des Kunsturteils. *Das Atelier*, VII, 1897, Heft 17.

Die Bellini. *Das Museum*, II, 1897, 29 ff.

Galeriewanderungen. *Buckingham-Palace. Vom Fels zum Meer*, XVI, 1898.

Die Wandbilder Hugo Vogels für das Ständehaus in Merseburg. *Zeitschrift für Bildende Kunst*, IX, 1898, 153 ff.

G. B. Tiepolo. *Das Museum*, III, 1898, 25 ff.

Korrespondenz aus Berlin. *Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Künste* (Beilage: *Die graphischen Künste*), 1898.

Rezension: *The basis of Design*. By Walter Cane. *Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst* (Beilage: *Die graphischen Künste*), 1898.

Publikationen des Vereins für Originalradierung in Karlsruhe. *Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Künste* (Beilage: *Die graphischen Künste*), 1898.

Eine neue Rezension des Correggio. *Zeitschrift für bild. Kunst N. F.*, X, 1899, p. 317.

Galeriewanderungen: *Die National Galerie in London. Vom Fels zum Meer*, XVII, 1899, 24. u. 25. Heft.

Berliner Ausstellungen. Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Künste (Beilage: Die graphischen Künste), 1899, 38.

Die Künstlerfamilie Della Robbia. Vom Fels zum Meer, XVIII, 1900, Heft 2, u. 6.

Tizian als Porträtmaler. Das Museum, V, 1900, p. 29.

Reynolds und Gainsborough. Das Museum, VI, 1900, p. 29.

Rembrandts Mann mit dem Goldhelm. Vom Fels zum Meer, XVIII, 1900, Heft 11.

Galeriewanderungen: Die Dresdener Galerie. Vom Fels zum Meer, XVIII, 1900, Heft 13. u. 17.

Neuerwerbungen der Berliner Galerie. Vom Fels zum Meer, XVIII, 1900, Heft 21.

Piero della Francesca oder Piero dei Franceschi. Rep. f. Kunstwissenschaft, XXIII, 1900, 392.

Tizian Bildnis des Moritz von Sachsen. Rep. f. Kunstwissenschaft, XXIII, 1900, 398.

Florentiner Neuigkeiten, Kunstchronik, XIII, 1901, 216, 426.

Galeriewanderungen: Der Louvre. Vom Fels zum Meer, XIX, 1901, Heft 21, u. 25.

Neuerwerbung Deutscher Galerien. Vom Fels zum Meer, XIX, 1901, Heft 2.

Tizians Geburtsjahr. Rep. f. Kunstwissenschaft XXIV, 1901, 547.

Rezension: Lionello Venturi, Le origini della pittura veneziana, Archivio storico italiano, Serie V, tomo 43, 1902.

Zu Paolo Ucello. Rep. f. Kunstwissenschaft, XXV, 1902, p. 318.

Zu Botticellis Bild der « Anbetung der Könige ». Rep. f. Kunstwissenschaft, XXV, 1902 p. 318.

Tizians Selbstbildnisse der Berliner Galerie. Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen, XXVIII, 1902, p. 45.

Rezension: W. Weisbach, Francesco Pesellino. Rep. f. Kunstwissenschaft, XXV, 1902, p. 299.

Das Skizzenbuch des van Dyck; Zeitschr. f. bild. Kunst N. F., IV, 1903, p. 320.

Masaccio. Das Museum, VIII, 1903, p. 41.

Piero di Cosimos Kampf der Kentauren und Lapithen. Rep. f. Kunstwissenschaft, XXVI, 1903, p. 180.

Florentiner Brief (Bart. di Giovanni, Bericht). Kunstchronik, XIV, 1903, 153, 272.

Neue Zeichnungen Michelangelos. Kunstchronik, XIV, 1903, 489.

Aus Florenz. Kunst und Künstler, II, 1903-04, p. 80.

Tizians himmlische und irdische Liebe. Rep. f. Kunstwissenschaft, XXIII, 1903, p. 177.

Ueber ein frühvenezianisches Bild. Rep. f. Kunstwissenschaft, XXVI, 1903, p. 177.

Florentiner Monumentalmalerei im späteren Quattrocento. Das Museum, VIII, 1903, p. 45.

W. Leibl.: Biographisches Jahrbuch, hrsg. von A. Bettelheim, 1903.

Titians Portrait of the Empress Isabella. Burlington Magazine, II, 1903, 281 ff.

(Bericht aus) Florenz. Zeitschrift für bild. Kunst, N. F., XIV, 1903.

Beiträge zu Werken Leonardos. Rep. f. Kunstwissenschaft, XXVI, 1903, 179.

Rezension: R. Muther, Geschichte der englischen Malerei. Kunst und Künstler, I, 1903.

Una lettera di Giulio Parigi. Rivista d'Arte, II, 1904, p. 101.

Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven u. Bibliotheken. Rep. f. Kunstwissenschaft, XXVII, 1904, p. 190, und 465.

Siena und seine Ausstellung (Mostra Senese, 1904). Kunst und Künstler, II, 1904, 471 ff.

Kunstbestrebungen der Herzöge von Urbino. Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen, 25, 1904, Beiheft, 1, und 27, 1906, Beiheft, 1.

Rezension: B. Berenson, The study and criticism of Italian art; second series. Kunstchronik, XV, 1904, 88.

(Bericht aus) Florenz. Kunstchronik, XV, 1904, 28.

Zur Genesis der Robbia-Arbeiten. Kunstchronik, XV, 1904, 193.

Rezension: O. Sirén, Dessins et Tableaux de la Renaissance italienne dans les Collections de la Suède. Kunstchronik, XV, 1904, 232.

Rezension: Williamson, The great Masters in Painting and Sculpture. Kunstchronik, XV, 1904, 282.

Florentiner Neuigkeiten. Kunstchronik, XV, 1904, 293.

Florenz (Verrocchio, Relief in Castello). Kunstchronik, XV, 1904, 415, 478, 503.

Rezension: Selected Drawings from Old Masters in Oxford, I (Colvin). Kunstchronik, XV, 1904, 458.

Zu Tizians Bildnis einer österreichischen Prinzessin, Rep. f. Kunstwissenschaft, XXVIII, 1905, p. 95.

Zu Luciano Laurana. Rep. f. Kunstwissenschaft, XXVIII, 1905, p. 95.

Rezension: I. Kern, Eine perspektivische Kreiskonstruktion bei Sandro Botticelli, (Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen XXVI, p. 137). Monatshefte der Kunstwissenschaftlichen Literatur I, 1905, No. 9.

Rezension: U. Budinich: Il Palazzo ducale d'Urbino, Trieste, 1904.
— L'Arte, VIII, 1905, p. 151-2.

Rezension: P. Schubring, Mailand und die Certosa von Pavia (Stuttgart, 1905). Monatshefte der Kunstwissenschaftlichen Literatur, I, 1905, No. 4.

Rezension: R. Burckhardt, Cima da Conegliano. Kunstchronik, XVI, 1905, 547.

Florentiner Neuigkeiten (Arte della Lana, Uffizien). Kunstchronik, XVI, 1905, 455.

Florenz (Biblioteca Nazionale, Neubau). Kunstchronik, XVI, 1905, 333.

Rezension: Catalogo del Museo dell'Opera del Duomo. C. Ricci, Raccolte artistiche di Ravenna. Kunstchronik, XVI, 1905, 263.

Rezension: Rob. Saltschick, Menschen und Kunst der italienischen Renaissance, und Colvin, Christchurch Drawings, II. Kunstchronik, XVI, 1905, 244 ff.

Florenz, (Bigallo). Kunstchronik, XVI, 1905, 218.

Die neuen Säle der Uffizien. Kunstchronik, XVI, 1905, 101.

Rezension: The Art of James Mc Neill Whistler. By Way and Dennis. Kunstchronik, XVI, 1905, 20.

Per la storia di un quadro attribuito a Jacopo de' Barbari. Rassegna d'arte, V, 1905, p. 28.

Il ritratto di Giovanni delle Bande Nere, attribuito a Tiziano nella Galleria degli Uffizi. Rivista d'Arte, III, 1905, p. 135.

Jacopo Tintoretto. Das Museum, X, 1905, p. 5.

Tizian Bildnis des Pietro Aretino in London. Zeitschrift für bildende Kunst, XVI, 1905, 294.

Florentiner Brief (Stadtfragen, Fassade von S. Lorenzo). Kunstchronik, XVII, 1905, 112.

Rezension: G. S. Davies, Frans Hals. Kunstchronik, XVII, 1905, 112.

Florentiner Brief (Melozzo, Orgelflügel). Kunstchronik, XVII, 1905, 275.

Rezension: A. R. Dryhurst, Raphael. Kunstchronik, XVII, 1905, 464.

Rezension: B. Berenson, The Drawings of the Florentine Painters. Gazette des Beaux Arts, I, 1905, 341.

Nekrolog auf Gustav Ludwig. Rep. f. Kunstwissenschaft, XXVIII, 1905; 294 ff.

Die sechste Ausstellung in Venedig, Kunst und Künstler, IV, 1905-06, p. 89.

Zwei Tizianische Bildnisse der Berliner Galerie. Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen, 27, 1906, 3.

Eine deutsche Kopie nach Ghirlandajō im Münchener Nationalmuseum, Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst, I, 1906, 109.

Rezension: Reynolds Discourses, ed. R. Fry. Kunstchronik, XVIII, 1906-7, 47.

P. N. Ferri, Rivista d'Arte, IV, 1906, p. 107.

Una lettera inedita di Giorgio Vasari, Rivista d'Arte, IV, 1906, p. 52.

Rezension: N. H. J. Westlake, A History of Design in Mural Painting. Kunstchronik, XVIII, 1906-7, 158.

Rezension: O. Fischel, Tizian, 1906 (Klassiker der Kunst). Monatshefte der Kunstwissenschaftlichen Literatur, II, 1906, p. 30.

Florentiner Briefe. Kunstchronik, XVIII, 1906-7, 65, 113, 291.

Rezension: L. Beltrami. Il ritratto di Beatrice d'Este di Leonardo da Vinci, Rep. f. Kunstwissenschaft XXIX, 1906, 183.

Ein Madonnenbild von Jacopo Bellini. Zeitschrift für bildende Kunst, XVII, 1906, p. 266.

Rezension: G. Ludwig & P. Molmenti: Carpaccio, Milano 1906. Rep. f. Kunstwissenschaft, XXIX, 1906, p. 364.

Rezension: F. Knapp, Michelangelo (Klassiker der Kunst). Rivista d'Arte, IV, 1906, p. 107.

Andrea del Sarto. Magazine of Fine Arts, I, August 1906.

Rezension: P. Kristeller, Kupferstich und Holzschnitt in 4 Jahrhunderten. Kunst und Künstler, IV, 1906, p. 315.

Rezension: Ugo Scoli-Bertinelli. Giorgio Vasari, Rep. f. Kunstwissenschaft, XXIX, 1906, p. 173.

Rezension: W. v. Seidlitz, Ambrogio Preda e Leonardo da Vinci. Jahrb. d. Kunsthistorischen Sammlungen d. a. h. Kaiserhauses, XXVI, 1906, p. 1 — Monatshefte der Kunstwissenschaftlichen Literatur, II, p. 11.

Italienische Malerei hauptsächlich des 15-17. Jahrhunderts. Rep. f. Kunstwissenschaft, XXIX, 1906, p. 349.

Rezension: W. Suida, Genua, Leipzig, 1906. (Berühmte Kunststätten). Monatshefte der Kunstwissenschaftlichen Literatur, II, 1906, No. 6.

Tizians Selbstbildnis in der Berliner Galerie. Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen, 28, 1907, 45.

Di due quadri del Titiano poco conosciuti. Rassegna d'Arte, VII, 1907, 135.

Zu Michelangelos Fresken der Cappella Paolina. Rep. f. Kunstwissenschaft, XXX, 1907, p. 194.

Notizie inedite su due bronzi nel Museo Nazionale di Firenze. Rivista d'Arte, V, 1907, p. 118.

Rezension: Italienische Malerei d. 15.-18. Jahrhunderts. Jahresübersicht 1905. Rep. f. Kunstwissenschaft, XXX, 1907, p. 554.

Rezension: H. v. Kilényi, Ein wiedergefundenes Bild des Tizian, Monatshefte der Kunstwissenschaftlichen Literatur, III, 1907, p. 7-8.

Rezension: P. Bacci, Il gruppo pistojese della Visitazione, già attribuito a Luca della Robbia. Monatshefte für Kunstwissenschaft, III, 1907, p. 2-3.

Das Konzert des Giorgione, Starye Gody, November 1907.

Bericht über ein angebliches Raffaelporträt. (Casa Buonarroti). Kunstchronik, XIX, 1907-8, 567.

Florentiner Neuigkeiten. Kunstchronik, XIX, 1907-8, 448.

Florentiner Briefe. Kunstchronik, XIX, 1907-8, 119, 203, 339.

Rezension: Colvin, Christchurch-Drawings, V. Kunstchronik, XIX, 1907-8, 172.

Rezension: Henriette Mendelsohn, Die Engel in der Bildenden Kunst. Kunstchronik, XIX, 1907-8, 462.

Rezension: Veröffentlichungen der graph. Gesellschaft. Kunstchronik, XVIII, 1907, 557.

Erläuterungen zu den Abbildungen von Kunstwerken auf der Ausstellung zu Perugia. Zeitschrift für bildende Kunst, XIX, 1907.

Der neue Saal der Venezianer in den Uffizien. Kunstchronik, XVIII, 1907, 349.

Rezension: Hope Rea, P. P. Rubens. Kunstchronik, XVIII, 1907, 221.

Die Ausstellung alter Kunst in Perugia. Kunstchronik, XVIII, 1907, 153, 314, 362, 399.

Rezension: Handzeichnungen alter Meister im Städelschen Kunstinstitut. Monatshefte für Kunstwissenschaft, I, 1908, p. 1147-8.

« Gefälschte Künstlerdokumente ». Monatshefte für Kunstwissenschaft, I, 1908, p. 673.

Rezension: G. Bernardini, Sebastiano del Piombo. Monatshefte für Kunstwissenschaft, I, 1908, p. 823-4.

Rezension: Patzak, Die Villa Imperiale. Monatshefte für Kunstwissenschaft, I, 1908, p. 679-81.

Die Cäsarenbilder Tizians. Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst, III, 1908, 31.

Zwei Predellenbilder von Raphael. Monatshefte für Kunstwissenschaft, I, 1908, 1071 ff.

Di altri Giovanni da Rimini pittori. Rassegna bibliografica, XI, 1908, pp. 37-40.

Kritische Studien zu Giorgione. Rep. f. Kunstwissenschaft, XXXI, 1908, 403 ff.; 503 ff.

Neue Dokumente zur Jugendgeschichte Raffaels, *Kunstchronik*, XX, 1908-09.

Rezension: Kupferstiche und Zeichnungen von Giulio Campagnola, hrsg. v. P. Kristeller, *Kunstchronik*, XX, 1908-9, p. 26-8.

Florentiner Brief, *Kunstchronik*, XX, 1908-9, 161.

Florentiner Brief, *Kunstchronik*, XX, 1908-9, 497.

Aus Florenz, *Kunstchronik*, XX, 1908-9, 527.

Zur Echtheitsfrage der Berliner Flora, Ergebnisse einer Umfrage.

Der Cicerone, I, 1909, p. 755.

Peruginos St. Bernhard in der Alten Pinakothek. Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst, I, 1909, 46.

Pietro Perugino a Venezia. Rassegna d'arte, XI, 1909, p. 132.

Il cognome di Zorzi da Castelfranco. Bollettino del Museo Civico di Bassano, VI, 1909, 105 ff.

Florenz, (Reinigungsfragen bei Bildern Tizians und Tintoretts). *Kunstchronik*, XXI, 1909, 10.

Rezension: L. Testi, Storia della pittura veneziana. — L. Venturi, Le origini della pittura veneziana. Archivio storico Italiano, XLIII, 1909, pp. 386-407.

Florentiner Brief (Aufstellung der Sklaven Michelangelos in der Akademie. Bericht über die Neuaufstellung der Malerporträts). *Kunstchronik*, XXI, 1909-10.

Aus Florenz (Bericht über Neuhängungen, Neutaufen, Restaurierungen). *Kunstchronik*, XXI, 1909-10.

Rezension: Biadego, Antonio Pisano (Atti del R. Istituto Veneto). *Kunstchronik*, XXI, 1909-10.

R. R. Galleria degli Uffizi e Pitti (G. Gronau u. Macallan, G.). *Rivista d'Arte*, VII, 1910, p. 47.

Ueber die Herkunft des Malers Polidoro Veneziano. Rep. f. Kunstwissenschaft, XXXIII, 1910, p. 545.

Rezension: W. Bombe, Geschichte der Peruginer Malerei, Rep. f. Kunstwissenschaft, XXXIII, 1910, p. 59.

Rezension: A. Venturi. Storia dell'Arte italiana VII. La pittura del Quattrocento. Rep. f. Kunstwissenschaft, XXXIII, 1910, 331, XXXIV, 1911, 562.

Rezension: W. v. Seidlitz, Leonardo da Vinci, der Wendepunkt der Renaissance. Monatshefte für Kunstwissenschaft, III, 1910, p. 436-40.

Rezension: T. Borenius: The Painters of Vicenza. Rep. f. Kunstwissenschaft, XXXIII, 1910, p. 553-5.

Rezension: Kallab, Vasari-Sudien, Monatshefte für Kunstwissenschaft, III, 1910, p. 26-30.

Rezension: F. Goldschmidt, Pontormo. Rep. f. Kunstwissenschaft, XXXIII, 1910, p. 119.

Rezension: Handzeichnungen Alter Meister im Städelchen Kunstinstitut. Monatshefte für Kunstwissenschaft, III, 1910, p. 81; IV, 1911, p. 280; V, 1912, p. 336.

Rezension: Pompeo Molmenti, G. B. Tiepolo. Archivio Storico Italiano, XLVI, 1910, p. 185.

Rezension: Michelangelo-Literatur, Varia. Rep. f. Kunstwissenschaft, XXXIII, 1910, 160 ff.

Nahlaussstellung im Kunstverein in Kassel. Kunstchronik, XXII, 1910-11, p. 139-41.

Zu Scorels römischem Aufenthalt. Kunstchronik, XXII, 1910-11, 160.

Antonio oder Vittore Pisano? Kunstchronik, XXII, 1910-11, 68.

Die « Hessen », eine neue Künstlergruppe. Zeitschrift für Bildende Kunst, XXII, 1911, 39.

Ancora di Claudio Ridolfi. Rassegna bibliografica, XIV, 1911, p. 113.

Vincenzo Catena o Vincenzo dalle Destre. Rassegna d'Arte, XI, 1911, 25 ff.

Dokumente zur Entstehungsgeschichte der Neuen Sakristei und der Bibliothek von S. Lorenzo in Florenz. Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen, 32, 1911, Beiheft.

(insieme a v. Seidlitz) Zusätze zu den Regesten Leonardos. Rep. f. Kunstwissenschaft, XXXIV, 1911, 448 ff.

Rezension: W. C. Zwanziger, Dosso Dossi, Monatshefte für Kunstwissenschaft, IV, 1911, p. 189-92.

Frühwerk des Giovanni Bellini. Kunstchronik, XXIII, 1911-12, 143.

Der Codex des Giuliano da Sangallo in der Vatikanischen Bibliothek (zu Hülsens Publikation). Kunstchronik, XXIII, 1911-12, 159.

Rezension: Siegfried Weber. Die Begründer der Piemonteser Malerschule im XV. und zu Beginn des XVI. Jahrhunderts. Rep. f. Kunstwissenschaft, XXXV, 1912, p. 465.

Rezension: H. Mendelsohn, Das Werk der Dossi. Monatshefte für Kunstwissenschaft, V, 1912, p. 238.

Ein Jugendwerk des Leonardo da Vinci (Madonna Benoit). Zeitschrift für Bildende Kunst, N. F., XXIII, 1912, 253 ff.

Die deutsche Kunstaussstellung anlässlich der Tausendjahrfeier der Stadt Kassel. « Die Kunst unserer Heimat », 1912, p. 117-21.

Tiberio Tinelli, ritratto di Giulia Strozzi. Rivista d'Arte, VIII, 1912, p. 51.

Die Kunstaussstellung in Kassel. Kunstchronik, XXIV, 1912-13, 59.

Kasseler Brief (Akademie, Kunstverein). Kunstchronik, XXIV, 1912-13. 313.

Rezension: H. Behlmann, Tischbein. Kunstchronik, XXIV, 1912-13, 310.

Rezension: New Guides to Old Masters: Munich, Frankfurt, Kassel. By John C. von Dyke. Kunstchronik XXV, 1913-14, 635.

Rezension: Raffaels Zeichnungen. Fischel Bd., I. Kunstchronik, XXV, 1913-14, 313.

Die Verluste der Kasseler Galerie in den Jahren 1806 und 1807. Hessenland, XXVIII, 1914, Heft 18.

Das Bild vom « Kranken Königssohn » (Celesti, Karlsruhe). Kunstchronik, XXVI, 1914-15.

Die Ausstellung venezianischer Kunst in London. Kunstchronik, XXVI, 1914-15, 65.

Rezension: W. Friedlaender, Poussin. Kunstchronik, XXVI, 1914-15, 499.

Nekrolog Hermann Knackfuss. Kunstchronik, XXVI, 1914-15.

Rezension: G. Goldschmidt, Die italienischen Bronzen der Renaissance. F. Schottmüller, Die italienischen u. spanischen Bildwerke der Renaissance u. des Barocks in den Königlichen Museen zu Berlin. Kunstchronik, XXVI, 1915, p. 502.

Rezension: Ridolfi, Meraviglie, ed. v. Hadeln. Rep. f. Kunstwissenschaft, XXXVIII, 1915, p. 189.

Rezension: I. Thies, Leonardo da Vinci. Rep. f. Kunstwissenschaft, XXXVIII, 1915, p. 139.

Über die Numerierung in Galeriekatalogen. Museumskunde, XI, 1915, p. 181-193.

Das « Bild vom Kranken Königssohn » im Wilhelm Meister (Celesti). Zeitschrift für Bildende Kunst, N. F., XXVI, 1915, 157.

Rezension: K. Badt, Andrea Solario. Monatshefte für Kunstwissenschaft, VIII, 1915, p. 24.

Matthäus Gundelach, ein hessischer Maler des 17. Jahrhunderts. Hessenland, XXIX, 1915, Heft 20.

Die Bildnisse von Raffael und Leonardo der Czartoryski-Sammlung in Krakau. Zeitschrift für Bildende Kunst, XXVI, 1915, 145.

Rivista d'Arte (Zum Neuerscheinen). Kunstchronik, XXVII, 1915-16.

Kasseler Brief. Kunstchronik, XXVII, 1915-16.

Zur Geschichte des van Eyck'schen Flügelaltärs in Dresden. Kunstchronik, XXVII, 1915-16.

Ein unbekanntes Werk des Fra Filippo Lippi (Boston). Kunstchronik, XXVII, 1915-16.

Zu Jacometto Veneziano. Studien und Skizzen zur Gemäldekunde (hrsg. von Th. Frimmel), II, 1916, 48 ff.

Künstler und Kunsthistoriker. Kunst und Künstler. XIV, 1916, 573 ff.

Greiners erste Italienfahrt. Kunstchronik, XXVIII, 1916-17.

Zur Geschichte von Mantegnas Flügelaltar in den Uffizien. Kunstchronik, XXVIII, 1916-17.

Rezension: « Hessenkunst ». Kunstchronik, XXVIII, 1916-17.

Ueber Karl Frey als Forscher. Kunstchronik, XXVIII, 1916-17.

Kasseler Brief (Stadtplanungsprojekte). Kunstchronik, XXVIII, 1916-17.

Hermann Kätelhön. Hessenkunst, 1917.

Rezension: Sirèn, ital. handteckningar i Stockholm. Zeitschrift für Bildende Kunst, XVIII, 1917, 286.

Die Wiener Sammlung Moll. Zeitschrift für Bildende Kunst XXVIII, 1917, p. 121.

Die Kasseler Bilder der Eremitage-Sammlung. Kunstchronik, XXIX, 1917-18.

Rezension: Fischel, Zeichnungen der Umbrier. Kunstchronik, XXIX, 1917-18.

Hans Olde. Nekrolog. Kunstchronik, XXIX, 1917-18.

Gustavo Frizzoni. Kunstchronik, XXX, 1918.

Rheinische Leihgaben in der Kasseler Galerie. Kunstchronik, XXX, 1918.

Piero della Francesca. Kunst und Künstler, XVI, 1918, 213 ff.

Ueber zwei Skizzenbücher des Guglielmo della Porta in der Düsseldorfer Kunstakademie. Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen, 39, 1918, 171.

Ueber ein dem Domenico Ghirlandajo zugeschriebenes Frauenbildnis. Zeitschrift für Bildende Kunst, N. F. XXIX, 1918, 167 ff.

Die « Kasseler Bilder » in der Ermitage-Galerie. Offener Brief an Maximilian Harden. Hessenland, XXXII, 1918, p. 145.

Zu Hans Baldung. Kunstchronik, XXXI, 1919, 206.

Ueber die Entstehungszeit eines Studienblattes von Michelangelo. Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts, Florenz, II, 1919, 38 ff.

Rezension: H. Kretschmayr, Geschichte von Venedig, I. Kunstchronik, XXXII, 1920, 778.

Rezension: H. Voss, Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz. Kunstchronik, XXXII, 1920, 223.

Giovanni Paolo degli Agostini. Kunstchronik, XXXII, 1920, 213.

Ein bisher unbekanntes Bildnis von Botticelli. Kunstchronik, XXXIII, 1921-22, 311.

Rezension: E. Schäffer, Botticelli. Kunstchronik, XXXIII, 1921-22, 186.

Rezension: O. Fischel, Dante und die Künstler. *Kunstchronik*, XXXIII, 1921-22, 206.

Gerhard von Reuters. *Kunstchronik*, XXXIII, 1921-22, 384.

Rezension: Hessenkunst, 1922. *Kunstchronik*, XXXIII, 1921-22, 282.

Papst Pius als Kunsthistoriker. *Kunstchronik*, XXXIII, 1921-22, 359.

Bilder von Lys und Drost in älteren venezianischen Sammlungen. *Kunstchronik*, XXXIII, 1921-22, 404.

Ueber einige unbekannte Bildnisse von Tizian. *Zeitschrift für Bildende Kunst*, N. F., XXXIII, 1922, 60 ff.

Ueber Bildnisse von Giovanni Bellini. *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, 43, 1922, 97 ff.

Rezension: Hessenkunst, 1923. *Kunstchronik*, XXXIV, 1922-23.

Dürer und Michelangelo. *Belvedere*, III, 1923, 1 ff.

Erwerbungen der Kasseler Galerie, 1912-1922. *Berliner Museen*, XLIV, 1923, 60.

Jacopo Tintoretto. *Bulletin of the Bachstitz-Gallery*, July 1923.

Ein Bild der Verkündigung von Tizian. *Zeitschrift für Bildende Kunst*, 58, 1924, 158 ff.

An unknown work by Vittore Carpaccio. *Burlington Magazine*, XLIV, 1924, 59 ff.

Ueber eine Madonnenkomposition von Giovanni Bellini. *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, 45, 1924, 38.

Ein neues Dokument zu Raffaels Biographie. *Kunstchronik*, XXXV, 1924-25, 350.

Venezianische Kunstsammlungen des 16. Jahrhunderts. *Jahrbuch f. Kunstsammler*, IV-V, 1924-25, p. 9-34.

A Madonna by Filippino Lippi. *Bulletin of the Bachstitz-Gallery*, September 1925.

A Madonna by Raphael. *Bulletin of the Bachstitz-Gallery*, September 1925.

I Ritratti di Guidobaldo da Montefeltre e di Elisabetta Gonzaga a Firenze. *Bollettino d'Arte*, IV, 1925, p. 443.

The «Fracastoro» Portrait in the Mond Collection. *Burlington Magazine*, IIL, 1926, 144 ff.

Notes on pictures in the National Gallery, *Apollo*, II, 1926, p. 72.

Una Pietà di Giovanni Bellini. *Cronache d'Arte*, III, 1926, 274 ff.

Ein Bildentwurf von Filippino Lippi. *Zeitschrift für Bildende Kunst*, 60, 1926-27, 22 ff.

Rezension: Fischel, Raffaels Zeichnungen, 6, *Abt. Zeitschrift für Bildende Kunst*, 61, 1927, 73 ff.

A Venetian Senator, by Gentile Bellini. *Burlington Magazine*, LI, 1927, 264 ff.

The lost Predella of an altarpiece by Dom. Ghirlandajo. *Art in America*, XVI, 1927, 16 ff.

Rezension: Hildebrandt, Leonardo. *Zeitschrift für Bildende Kunst*, 62, 1928, p. 44.

Frauenbildnisse des Mantuaner Hofes von Lorenzo Costa. *Pantheon*, I, 1928, 235 ff.

Ein wenig bekanntes Porträt Dürers in Padua. *Pantheon*, I, 1928, p. 533.

Tizian und Alfonso D'Este. *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen*, Wien, N. F., II, 1928, 233 ff.

Le opere tarde di Giovanni Bellini (italienische Ausgabe des 1928 bei Heitz erschienenen Buches). *Pinacoteca*, I, 1928-29.

Ein Bildnispaar im Kestner-Museum zu Hannover. (Studien, Italienreise. Paul Schubring zum 60. Geburtstag). Leipzig, 1929, p. 64-73.

Il quadro di Lorenzo Leonbruno agli Uffizi. *Rivista d'Arte*, XI, 1929, p. 292.

Documenti concernenti i rapporti del duca Francesco Maria II d'Urbino con Giovanni Bandini e con Giovanni Bologna. *Rivista d'Arte*, XI, 1929, p. 519.

Ueber ein Jugendbildnis des Cardinals Alessandro Farnese. *Cicerone*, XXI, 1929, 41 ff.

Unveröffentlichte Bilder des Boccaccino. *Belvedere*, VIII, 1929, p. 250-255.

Zu Signaturen des Giovanni Bellini. *Pantheon*, III, 1929, 221.

Rezension: Suida, Leonardo und sein Kreis. *Belvedere*, IX, 1930, 28 ff.

Piero della Francesca. *Old Master Drawings*, IV, 1930, p. 58.

Frühe Bildnisse des Scorel? *Pantheon*, V, 1930, p. 220.

Ueber zwei Florentiner Madonnen des Quattrocento. *Pantheon*, VI, 1930, 512 ff.

Die Statue des Federigo da Montefeltro im herzoglichen Palast von Urbino. *Mitteilungen des Florentiner Instituts*, III, 1930, p. 254-67.

Brief Gianfigliazzis an Cosimo I. *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts Florenz*, III, 1931, 44 ff.

Das Erzengelbild des Neri di Bicci aus der Kirche S. Spirito. *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts Florenz*, III, 1931, 34 ff.

Ueber die Bellini-Forschung der letzten Jahrzehnte. *Kunstwanderer*, XIII, 1931, 256.

Rezension: D. v. Hadeln, Venzianische Zeichnungen der Hochrenaissance. *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, I, 1932, 47.

Francesco d'Antonio Pittore Fiorentino, *Rivista d'Arte*, XIV, 1932, 382 ff.

Il primo soggiorno di Dello Delli in Spagna. *Rivista d'Arte*, XIV, 1932, 385 ff.

Andrea del Castagno debitore. *Rivista d'Arte*, XIV, 1932, 503 ff.

On some drawings of the Sienese Schools. *Old Master Drawings*, VII, 1932-33, p. 1-2.

Ueber künstlerische Beziehungen des Bayrischen Hofes zum Hof von Urbino. *Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst*, IX, 1932, 377.

L'ultimo Pittore Belliniano (Piero degli Ingannatis). *L'Arte*, XXXVI, 1933, 415 ff.

Titian's Ariosto. *Burlington Magazine*, LXIII, 1933, 194 ff.

Eigenberger, Fiocco, Suida, Gronau. Interessante Probleme, I: Zur « Madonna mit der Nelke ». *Belvedere*, XII, 1934, p. 36.

G. Gronau. W. Suida, G. Fiocco. Nochmals zur « Madonna mit der Nelke » und der neuentdeckten Leonardesken Version. *Belvedere*, XII, (1934-35), p. 105.

A Bellini Madonna. *Apollo*, XXI, 1935, 325.

Nekrologe Hadeln-Schubring-Schmarsow-Schottmüller. *Rivista d'Arte*, XVIII, 1936, 415.

Intorno ad una Madonna di Giovanni Bellini. *Bollettino d'Arte*, XIV, 1936, p. 1.

Some Portraits by Titian and Raphael. *Art in America*, XXV, 1937, 93 ff.

Bemerkungen zur jüngsten Tizianforschung. *Belvedere*, XII, 1937, 229 ff.

Alcuni quadri di Tiziano illustrati da Documenti. *Bollettino d'Arte*, XV, 1937, 289.

VOCI NEL « THIEME-BECKER'S KÜNSTLER LEXIKON »

Bellini, Maler 16. Jh.

Bellini, Familie.

Bellini, Andrea.

Bellini, Giovanni II.

Benozzo Gozzoli.

Bicci, Familie.

Bissolo, Francesco.

Busati, Andrea.

Capponi, Raffaele de'.

Correggio, Ant. Allegri.

Credi, Lorenzo di.

Cross, Heinr. Edmond.

Diamante, Fra.

Domenico Veneziano.

Feltrini, Andrea.

Fennel, Friedrich.

Fiore, Daniele del.

Fiore, Ercole del.

Fiore, Franc. del.

Fiore, Jacobello del.

Fiore, Niccolo del.

Fladt, Johann Daniel.

Fogolino, Marcello.

Fogolino, Matteo.

- | | |
|------------------------------|-------------------------------|
| Franceschi, Piero dei. | Ingoni, Giov. Batt. |
| Francia, Francesco. | Lanzano, Bernard. da San Col. |
| Francia, Giacomo. | Lippi, Filippino. |
| Francia, Giov. Battista. | Lippi, Fra Filippo. |
| Francia, Giulio. | Mazzolino, Lodovico. |
| Franciabigio, Franc. di. | Melozzo da Forlì. |
| Freese, Joh. Georg von. | Menzocchi, Franc. |
| Garbo, Raffaellino del. | Menzochi, Pierpaolo. |
| Garofalo, Benvenuto Tisi. | Moretto, Alessandro. |
| Gerhardt, Carl Georg. | Niccolò di Pietro. |
| Ghezzi, Giovanni. | Pace, Gian Paolo. |
| Giorgione. | Pace, Pace. |
| Glinzer, Carl. | Palmezzano. |
| Granacci, Francesco. | Paolo da Venezia. |
| Grandi, Ercole. | Pasqualino da Venezia. |
| Grimm, Lud. Emil. | Pensaben, Fra Marco. |
| Grote, Christoph. | Pesellino, Franc. |
| Handwerck, Eduard. | Piero di Lor. di Pratese. |
| Hassenpflug, Karl. | Pietro de Saliba. |
| Helwig. | Pistone, Francesco. |
| Henthoos. | Polidoro da Lanciano. |
| Herber, Familie. | Ponte, Giov. del. |
| Hergenröder, Georg Heinrich. | Puglio, Dom. |
| Heyd, Ludwig Daniel. | Roberti, Ercole de. |
| Hillebrecht, Friedr. Chr. | Rosetti, Giov. Batt. |
| Jacometto. | Rosselli, Cosimo. |
| Jacopo d'Antonello. | Sellaio, Jacopo. |
| Jacopo di Bar. | Simone da Cusighe. |
| Jacopo di Sandro. | Soggi, Niccolò. |
| Ingannati, Pietro d. | Solario, Antonio. |
| Ingegno, Andrea di Luigi. | Speranza, Giovanni. |

Finito di stampare il 5 Agosto 1938.

Direttore-responsabile: Dott. GIOVANNI POGGI.

1938-xvi. — Tipografia Giuntina di Leo S. Olschki. — Firenze, Via del Sole, 4.



Giuseppe Marchini - Gli affreschi perduti di Giotto in una cappella di S. Croce

Uno studio di A. Peter¹, partendo dall'osservazione degli elementi formali concordanti nelle opere di uno stesso soggetto, in un ambiente artistico dominato da qualche grande, ha dimostrato come sia possibile giungere a rivelazioni sull'opera originale di quell'artista, quand'essa sia perduta. Il Peter ha ricostruito così la fisionomia di quattro affreschi scomparsi dei fratelli Lorenzetti, già nella facciata dell'ospedale di Siena, con la vita della Vergine. Questo precedente mi ha indotto a tentare un'analoga ricerca e con analogo metodo circa un ciclo perduto di Giotto di cui ci è pervenuta la descrizione; quello già affrescato nella prima cappella a sinistra della maggiore in S. Croce a Firenze², quantunque le condizioni siano nettamente più sfavorevoli che nel caso dei Lorenzetti.

¹ Nel Bollettino del Museo di arti figurative di Budapest, 1930, pag. 52. Cfr. la mia recensione in questo numero della *Rivista d'Arte*.

² Gli affreschi delle quattro cappelle giottesche in S. Croce sembra che siano scomparsi alla vista nella seconda metà del '700 (non « sino dai primi » del sec., come in SUPINO, *Giotto*, 1920, p. 210) se G. PIACENZA

Infatti unica è la fonte d'informazione sul numero e il soggetto degli affreschi, la seconda edizione delle « Vite » del Vasari, che perciò dobbiamo accettare con tutti i suoi possibili errori; il campo di indagine è più ristretto nel tempo, ad appena un secolo, per il sorgere del Rinascimento, laddove è stata nell'ambiente senese proprio la tarda tradizione gotica, quella quattrocentesca, che ha dato i migliori frutti; poichè è da notarsi, in base all'esperienza, che se nelle repliche più vicine all'originale sono le singole forme quelle che meglio lo ricordano, nelle più remote è spesso più simile la composizione. Il trecento fiorentino poi in paragone a quello senese possiede forse, fra le minori, personalità più originali e indipendenti. Che almeno l'ambiente fosse diverso in senso sfavorevole per la nostra ricerca, che si basa proprio sull'opposto della personalità, lo può indicare il sorgervi stesso del Rinascimento. Altra difficoltà infine: che alcune delle scene da ricercare appartengono ai soggetti più comuni, come l'annunciazione o l'adorazione dei magi, in confronto alla rarità dei quattro soggetti lorenzettiani.

Si potrebbe domandare allora quale l'utilità di simili costruzioni ma così difficili ed incerte. Sono serie di ipotesi è vero, come tante nel campo storico-artistico di cui non si ha l'abitudine di dirlo, ma, una volta formulate, per un indizio, per un fortuito

nelle note alle « *Vite* » del BALDINUCCI, ed. 1768, p. 86, n. 1, può dire: « appena si possono ora scorgere queste pitture ».

Il Masselli nella sua ediz. delle opere vasariane, 1832-38, a pag. 126 annota (n. 14): « Fino dai giorni del Bottari le pitture delle quattro cappelle qui ricordate erano, com'ei s'esprime, tanto scolorite che appena vi si scorgeva il contorno delle figure. Oggi più non se ne conservano che due della cappella Spinelli, l'una esprimente la presentazione al Tempio, l'altra il transito di Maria, e l'una più malconcia dell'altra, meno però dal tempo che dai ritocchi spietati ».

La cappella Tosinighi Spinelli, da un'iscrizione dipinta che vi si trova, appare essere stata trasformata architettonicamente già nel 1560 e « nel 1869 ritornata all'antica forma seguendo le tracce della primitiva costruzione ». Perse irrimediabilmente ogni traccia giottesca quando nel 1837 il Martellini rinnovò la decorazione pittorica.

ritrovamento, possono acquistare il valore della più indubitabile realtà.

Il passo vasariano della vita di Giotto, che c'interessa, suona così: « Ed in Santa Croce sono quattro cappelle di mano del medesimo; tre fra la sagrestia e la cappella grande, ed una dall'altra banda.... Nella quarta che è dall'altra parte della chiesa verso tramontana, la quale è de' Tosinghi e degli Spinelli, e dedicata all'Assunzione di Nostra Donna, Giotto dipinse la Natività, lo Sposalizio, l'essere annunziata, l'Adorazione dei Magi, e quando ella porge Cristo piccol fanciullo a Simeone, che è cosa bellissima; perchè oltre a un grande affetto che si conosce in quel vecchio ricevente Cristo, l'atto del fanciullo, che, avendo paura di lui, porge le braccia e si rivolge tutto timoroso verso la madre non può essere nè più affettuoso nè più bello. Nella morte poi di essa nostra Donna sono gli Apostoli ed un buon numero d'Angeli con torchi in mano, molto belli »¹, recandoci la descrizione più ampia degli affreschi di qualunque altra cappella di S. Croce, che possiamo credere, da dati esterni, esatta dando notizia di sei riquadri, quanti appunto sono realmente in ciascuna delle due cappelle superstiti, Bardi e Peruzzi.

Il Vasari tralascia tuttavia di ricordare la raffigurazione dell'Assunta sopra l'arco d'accesso alla cappella (fig. 1) che fa riscontro alle stigmate di S. Francesco sulla cappella Bardi (neppur esse nominate) e che è l'unica parte della decorazione pervenutaci; dopo i restauri però del Bianchi. Potremmo partir da essa nella nostra ricerca, osservando il numero e la fedeltà delle repliche e quale prezioso spunto per una datazione. Ma nel primo caso rimarremmo scoraggiati poichè sembra che questo dipinto abbia fatto ben poco scalpore. Infatti se la Madonna vi è perfettamente frontale portata da quattro angeli in piedi, ben raramente la possiamo ritrovare in positura analoga. Il più delle volte alla scena dell'Assunzione si unisce l'episodio della consegna della

¹ Ed. MILANESI, 1878, I, p. 374.

cintola a S. Tommaso, per cui la Madonna deve sporgersi verso la sua destra, assecondando il gesto delle braccia, mentre in basso si scorge sempre il sarcofago, spesso gli apostoli, se pur non v'è la cena della dormitio. Gli angeli poi sono sempre obliqui, in volo.

Tanto poco successo è dovuto probabilmente al carattere particolare dell'affresco, connesso al suo fine di decorare in modo unitario d'insieme, col corrispondente, la parete del coro nella larghezza della navata centrale; rinunciando perciò ad illustrare drammaticamente un mistero per assumere invece un'armonica compostezza compositiva. Naturalmente, consistendo in questo il suo valore, non si prestava ad esser ripetuto in scomparti allungati di polittici o in cuspidi archiacute, ma almeno, soltanto in analoghe condizioni di formato. E prova forse ne è il dipinto dello stesso soggetto nella chiesa di S. Francesco a Lucignano, di scuola gerinesca (ora frammentario), racchiuso in un quadrato ed assai simile non ostante l'aggiunta di due angeli musicanti e di un paesaggio (sembra) nel basso.

In quanto alla datazione, il gusto compositivo, certa fluenza di linee che trovano il corrispondente nell'affresco della cappella Bardi con S. Francesco davanti al Sultano, la mancanza di elementi architettonici illusionistici nella bordura, di origine romana, largamente impiegati ad Assisi, sussistenti a Padova e di cui è traccia nell'affresco delle stigmate, ci indicherebbero subito un'epoca tarda dell'attività di Giotto, vicino a quella fiorentina.

Ma se oltre a questo non vogliamo giovarci delle conclusioni della Wilde che nel Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte del 1930¹ analizza minutissimamente l'affresco dell'Assunta ed il vicino, giungeremo per altra strada a simili conclusioni (come avvenne in realtà per me).

Incominciamo allora col ricercare le storie che più specificamente riguardano la vita della Vergine chè per esse in genere

¹ Pag. 45. *Giotto-studien*.

la tradizione iconografica non era così ben stabilita, soprattutto in Italia, come per quelle concernenti la vita di Cristo¹.

Circa la natività troviamo che una serie notevole di rappresentazioni di questo tema concordano mirabilmente tanto da



Fig. 1. — GIOTTO: L'Assunta.

(Firenze. — S. Croce).

potersi ricondurre ad un unico modello. E cioè quella di Taddeo Gaddi nella cappella Baroncelli di S. Croce (fig. 2), quella simillima nell'altare della collegiata dell'Impruneta di Pietro Nelli

¹ R. V. MARLE, *Iconographie de Giotto et de Duccio*, 1909, p. 57.

e Tommaso del Mazza (fig. 3), quella di Agnolo Gaddi nel duomo di Prato¹, le quali, si noti, fanno parte di cicli della vita della Vergine che recano di massima le stesse scene scelte da Giotto, mentre lo scomparto di predella di scuola orcanesca nell'Ashmo-



Fig. 2. — TADDEO GADDI: La Natività della Vergine.

(Firenze, — S. Croce).

lean Museum di Oxford (n. 14 fig. 4), ha qualche variante nella disposizione delle figure e un altro alla Vaticana appartenente al mondo senese, di cui porta anche una nota iconografica nella donna col ventaglio, ci dà la scena invertita². Le rimanenti, pur

¹ Fot. Brogi, 14215. Riprod. in SALVINI, *Agnolo Gaddi* 1935.

² N. 67. Fot. Alinari 38072. Riprod. nell'*Arte*, 1921, p. 99.



Fig. 3. — PIETRO NELLI e TOMMASO DEL MAZZA:
Particolare di un polittico.
(Impruneta. — Collegiata).

essendone forse variazioni, non hanno elementi in comune. Il tipo dunque reca la veduta dell'interno d'una camera in cui verso destra giace in letto la S. Anna assistita da due donne in piedi oltre il letto stesso, mentre altre due accosciate in primo piano si curano della Neonata. Nella parete di sinistra si apre una porta, fuor della quale una familiare riceve il dono d'una servente o accoglie una visitatrice.

È evidente il rapporto coll'analoga composizione giottesca nella cappella dell'Arena a Padova, ma rapporto più che di dipendenza (cioè d'imitazione), sembra, di svolgimento. Infatti maggiore importanza assume l'episodio di sinistra e la Neonata non è più ingenuamente raffigurata due volte in due momenti diversi. Mentre la scena più antica fra le citate, quella di Taddeo Gaddi, che bisogna reintegrare dopo le sciagurate ridipinture con la figura della S. Anna giacente (di cui è rimasto il volume del corpo sotto le coltri) e delle assistenti in piedi, ha un ritmo compositivo severo e grandioso dato dalla scansione regolare dello spazio, ristretto ma intenso, da parte delle monumentali figure, superiore a quello della scena di Padova. Un tale svolgimento, secondo un gusto perfettamente giottesco, non solo dunque iconografico, ma anche stilistico (l'iconografia del resto in chi la crea non è determinata da esigenze di stile?), si può attribuire alla personalità del Gaddi? Il quale proprio in questo riquadro si dimostra per monumentalità d'impostazione, diverso che negli altri vicini della stessa parete nei quali non è certo il senso*compositivo quello che domina mentre il gusto per lo spazio e il rapporto fra figure e ambiente vi è completamente diverso. O non piuttosto si sarà ispirato alla composizione giottesca della vicina cappella Tosinghi-Spinelli, egli, che negli armadi di S. Croce si ricorda così bene della rinuncia ai beni, dell'apparizione in Arles, dell'approvazione della regola, delle stigmate e dei funerali di S. Francesco come del sogno d'Innocenzo III, dipinti da Giotto nella cappella Bardi e nella pala di Pisa?

Questa stessa composizione della natività della Vergine fu adattata inoltre dal Gerini, che riporta nella stessa predella il

banchetto d'Erode e l'annuncio dell'angelo a Zaccaria della cappella Peruzzi, a natività del Battista, toltene le figure fuor della porta per esigenze di spazio, come per la stessa ragione abolì i due servi presso la mensa d'Erode e qualche figura nella storia di Zaccaria¹, ed è seguita ancora in tarde forme goticheggianti in un affresco in S. Francesco a Pescia².



Fig. 4. — SCUOLA ORCAGNESCA: La natività della Vergine.

(Oxford. — Museo Ashmolean).

Credo che della composizione originaria si potrebbe avere l'idea più esatta unendo le figure dell'opera di Taddeo Gaddi col l'inquadramento architettonico della predella di Oxford aggiuntavi forse la scaletta che si trova nella composizione d'Agnolo Gaddi.

¹ Londra, Nat. Gall. n. 579 Fot. Anderson 18069.

² Nella cappella destra del coro. Attribuito generalmente a Bicci di Lorenzo ma posteriore al 1431 (in base a date d'altri affreschi della cappella). Fot. Brogi 23589.

Gli sposalizi della Vergine ci indicano chiaramente un unico tipo d'origine concordando tutti nel darci la scena entro un cortile limitato nel fondo da un muro, con un edificio sul lato destro: a sinistra, nel seguito di S. Giuneppe, qualche pretendente spezza la verga, un fanciullo reca un ramo d'albero, all'estremità, le trombe si drizzano in alto. Taddeo Gaddi nell'affresco della cappella Baroncelli in S. Croce (fig. 5), l'aiuto di Giovanni da Milano nella cappella Rinuccini¹ (il quale adotta in più una specie di aerea pensilina, mentre delle trombe si riconoscono le tracce sotto la ridipintura del drappo), ancora P. Nelli e T. del Mazza nel politico dell'Impruneta (fig. 3), Agnolo Gaddi a Prato² e la sua scuola nella predella della collezione Duveen a New York³ si attengono a questo tipo, nettamente diverso da quello nella cappella dell'Arena a Padova e certamente più sviluppato in grandiosità di masse. Domandiamo se la creazione d'una tal composizione possa risalire a Taddeo Gaddi, notando ancora la differenza fra questa scena ed altre della cappella Baroncelli, in specie riguardo alla efficace semplicità dello spazio ambiente, e dovremo rispondere nello stesso modo. Alle opere citate, fra cui la più vicina all'originale giottesco dev'essere quella di Taddeo Gaddi, potremo aggiungere anche l'affresco in S. Francesco a Pistoia⁴, in cui le stesse figure, non l'ambiente, sono adattate a composizione centrale, e vederne un ricordo, perchè no? nello sposalizio dell'Angelico a S. Marco.

Anche le raffigurazioni della presentazione al tempio del Bambino, rare nell'ambiente di Firenze, si possono ricondurre con facilità ad un'unica fonte; e di spunto per la ricerca ci può servire egregiamente l'affresco in S. Maria Primerana a Fiesole (fig. 6), di scuola gerinesca, che per certe soluzioni di grandiosità volumetrica e di gesti rattenuti delle figure, per la loro

¹ Fot. Alinari 3954. Riprod. in A. VENTURI, *Storia dell'Arte ital.*, V, p. 909.

² Fot. Brogi 14216. Riprod. in SALVINI, *op. cit.*

³ Riprod. in *Riv. d'Arte*, 1934, p. 218.

⁴ Riprod. in *Riv. d'Arte* 1935 p. 225.

disposizione solenne e ritmica entro un tempietto poligonale, e, soprattutto, per la collocazione delle due figure sotto le anguste edicole alle estremità, che ricordano vivamente i cubicolari negli analoghi annessi della stanza ove si svolge l'approvazione della



Fig. 5. — TADDEO GADDI: Lo sposalizio della Vergine.

(Firenze. — S. Croce).

regola francescana nella cappella Bardi, si rivela di perfetto gusto giottesco. Gli stessi elementi nella stessa funzione si ritrovano in un affresco del castello di Poppi, di un pessimo seguace del vecchio Gaddi¹, il quale sembra, negli affreschi della stessa

¹ Fot. Alinari 9795.

serie, voler dare una selezione dei cicli giotteschi in S. Croce riproducendone composizioni intere come la resurrezione di Druisiana, l'ascensione di S. Giovanni evangelista, il banchetto di Erode e, vedremo, la « dormitio Virginis ». In esso notiamo pure quella particolarità esaltata dal Vasari, « oltre al grande affetto che si conosce nel vecchio ricevente Cristo, l'atto del fanciullo, che avendo paura di lui, porge le braccia e si rivolge tutto timoroso verso la madre, e che non può essere nè più affettuoso nè più bello », forse scomparso nell'affresco di S. Maria primarana pei forti rifacimenti, mentre in alcune altre presentazioni si riscontra proprio il Bambino in fasce. In una della galleria di Dresda appartenente a scuola daddesca ¹, in un frammento della stessa predella che recava la natività citata di Oxford, già nella collezione Moll a Vienna ², la quale sviluppa per adattarsi alla forma allungata della cornice le ali del tempietto, laddove Taddeo Gaddi per la stessa ragione, negli armadi di S. Croce, priva la scena di qualche figura ³ (presso quest'ultimo invece il Bambino è « timoroso »). Ancora da notare la originalità e lo sviluppo di una tale iconografia rispetto alla simile scena padovana, più vicina alla tradizione bizantina, e la impossibilità ch'essa risalga ad altra fantasia che quella di Giotto.

Abbiamo pure un'opera giottesca raffigurante la « dormitio Virginis », cioè la « tavolina » d'Ognissanti menzionata dal Vasari oggi al museo Federigo di Berlino. E con essa le rappresentazioni posteriori d'ugual soggetto, concòrdano perfettamente. Per es. quella di Iacopo del Casentino nella collezione Loeser di Firenze ⁴, quella del ciclo di Poppi ⁵, dell'altare dell'Impruneta (fig. 3), di Niccolò Gerini nella galleria di Parma (fig. 7) che

¹ N. 27. Riprod. nel catalogo della Gall. del 1929, I, p. 11.

² Riprod. in *Cicerone*, IX, 1917, p. 109.

³ Fot. Brogi 2365. Riprod. in R. v. MARLE, *The developement ecc.*, III, p. 305.

⁴ Riprod. in *Bollettino d'Arte*, 1923-24, p. 249.

⁵ Fot. Alinari 9795.

ha quasi la fedeltà d'una copia, quella di Mariotto di Nardo nella predella dell'Accademia (8613), di Pietro di Miniato sotto la Pentecoste della canonica di S. Martino a Sesto¹. Anzi concordano in modo tale da ripetere con insistenza le stesse figure caratteristiche. Nessuna raffigurazione poi della « dormitio » che ri-



Fig. 6. — SCUOLA DI NICCOLÒ GERINI:
La presentazione al Tempio del Bambino.

(Fiesole. — S. Maria Primerana).

salga a un'iconografia diversa. Forse che la tavola di Berlino e l'affresco perduto concordavano? Può darsi. E se abbiamo notato sistematicamente delle differenze compositive fra le scene padovane e quelle fiorentine finora ricostruite, ciò doveva es-

¹ Riprod. in *Riv. d'Arte*, 1934, p. 209.

sere perchè fra quelle e queste era intercorso un grande spazio di tempo che non doveva esser trascorso invece fra la « dormitio » in fresco e quella in tavola, la quale è ritenuta generalmente opera della maturità di Giotto. E anche gli affreschi della cappella Tosinghi-Spinelli dovevano appartenere sicuramente all'attività tarda di Giotto se consideriamo ancora il tipo di quelle composizioni che abbiamo fin qui ricostruito.

In esse troviamo che è dato largo campo alle architetture anche se la scena, come lo sposalizio, si svolge all'aperto, similmente ai dipinti delle cappelle Bardi e Peruzzi, e nello stesso tempo vi troviamo una visione prospettica di lato, da sinistra nella natività e nello sposalizio, da destra (non l'avevamo ancora detto) nella presentazione al tempio, che doveva esser ben netta negli originali e parte importante nel valore dell'opera, se si è conservata in tutte le repliche, e quale si riscontra sistematicamente nelle due cappelle superstiti in S. Croce: meno appariscente nella Bardi, più marcata (e perciò più efficace nell'intento di realizzazione spaziale) nella Peruzzi.

Tale intento spaziale doveva giovarsi, nei nostri affreschi in ricostruzione, di mezzi notevoli, se osserviamo per esempio come il centro attivo dello sposalizio è spostato intenzionalmente verso destra, perchè le figure, come più vicine del piano di fondo, nella veduta da sinistra, vengano così a intensificare l'illusione di spazio; quale deduciamo pure dall'osservarlo in tutte le repliche e che ha riscontro diretto per es. nella rinuncia ai beni della cappella Bardi.

Un tal gusto doveva necessariamente avere riferimento, se non punto di partenza, nella figura che è l'elemento più importante e determinante della visione nell'arte di Giotto, per la costruttività con cui egli la tratta. E troviamo infatti negli affreschi fiorentini una applicazione perfetta di un rigore quasi scientifico della visione prospettica nei gruppi a capo e ai piedi del corpo di S. Francesco nei funerali, che ci dispensa da ogni altra citazione. E questo pure trova corrispondenza per es. nello sposalizio dei nostri affreschi, in tutte le repliche del quale i preten-

denti di Maria sono visti più di fianco che non le donne del suo



Fig. 7. — NICCOLÒ GERINI: I funerali e l'assunzione della Vergine.

(Parma. — Galleria).

seguito, nei gruppi di figure della presentazione al tempio visti più o meno di fronte a seconda che si trovano a sinistra o a destra

dell'altare (con evidenza palmare nell'affresco di S. Maria pri-merana, e di Poppi).

Tali espedienti quindi, sono impiegati per ottenere spazio sempre più intenso, nel quale vivendo la figura e col quale contrastando per la sua massa, ne possa ricevere più alto significato drammatico secondo problemi non così ben posti e così pienamente risolti ad Assisi e a Padova.

Ad Assisi infatti la realizzazione spaziale, limitata al primo piano, era affidata unicamente alla potenza corporea della figura mentre gli elementi ambientali, di scarso valore prospettico, oltre che di notazione narrativa, servivano tutt'al più a mettere in evidenza qualche singola figura coincidendole dietro; come nella donazione del mantello o nella rinuncia ai beni. A Padova il valore dello spazio si accresce e col disporsi su più piani della figura, come nell'adorazione dei magi, e mediante la intensa prospettiva di pochi elementi architettonici, come nella presentazione della Vergine al tempio, nell'annuncio a S. Anna, ma sempre in soluzioni parziali che lasciano sussistere, se pure con effetto intensificato, il mezzo notato delle coincidenze, indice appunto del valore decorativo degli elementi d'ambiente stessi (come nell'incontro sulla porta aurea, nella fuga in Egitto, nella deposizione). Nei cicli fiorentini invece l'accordo fra figura e spazio si realizza in modo perfetto nel riecheggiare che l'architettura fa, in prospettiva, la massa dei corpi in prospettiva, conferendo loro sempre maggior carattere architettonico (approvazione della regola francescana, funerali di S. Francesco, resurrezione di Drusiana).

Ed anche, nelle composizioni fiorentine, non più figure singole dominano la scena, o masse uniformemente compatte, di carattere cioè impersonale, come ad Assisi ed ancora, seppur meno, a Padova, ma gruppi complessi che meglio si prestano alla realizzazione spaziale e al trattamento architettonico e che, come gli altri elementi da noi avulsi dall'unità dell'opera, nel divenire della visione giottesca sono insieme portato e determinanti dello sviluppo verso la grandiosità classicamente monumentale della cappella Peruzzi. Di tali masse che necessariamente, per aver efficacia

« corale », dovevano possedere varietà di positure e d'individuazione psicologica nei loro componenti (v.: rinuncia ai beni, funerali di S. Francesco, banchetto d'Erode, resurrezione di Drusiana) è pure testimonianza nei nostri affreschi dalla varietà dei gesti dei giovani nello sposalizio, oltre al loro gran numero, dall'importanza data all'episodio che si svolge fuor della porta nella natività, rispetto a Padova; mentre per il trattamento architettonico della figura in un tutto di carattere grandioso e monumenale è sufficiente notare la disposizione delle figure nel tempietto della presentazione del Bambino e in specie le due entro gli annessi laterali (v. l'affresco di Fiesole) o la scansione ritmica dello spazio da parte di quelle della natività, notata già a proposito dell'opera di Taddeo Gaddi.

Questa tendenza verso il classico spinge Giotto a ricercare unità di visione e rispondenze su più larga scala che non la singola scena, in una parete intera con diverse rappresentazioni. E il tentativo di Padova, nella parete dell'arco trionfale, trova piena attuazione nelle cappelle fiorentine. A ciò andava necessariamente unita la visione prospettica delle varie scene dalla stessa parte, che può sfruttare così dal punto di vista illusionistico (più marcato nella cappella Peruzzi) la posizione obliqua, rispetto alle pareti delle cappelle ristrette, del riguardante che sosta sull'entrata.

Anzi, volendo sottilizzare, dato che nelle nostre storie troviamo ancora il mezzo antiquato delle coincidenze nel combaciare che nella natività originale doveva esistere fra la testa della S. Anna in letto e lo spigolo retrostante della camera, o, più efficacemente, nello sposalizio, quello della mitria troneggiante del sacerdote collo spigolo dell'edificio, cui concorrono le linee della cornice che ne demarca il primo piano e dell'estremità del muro di fondo, coincidenze che ritroviamo nella rinuncia ai beni della cappella Bardi e non più nella Peruzzi, mentre la realizzazione prospettica di lato in queste stesse due scene, per esempio, è notevolmente forte, potremmo pensare la cappella dell'Assunta decorata nel periodo intercorso fra quella Bardi e la Peruzzi.

Ci basti ad ogni modo averla collocata insieme con queste, analogamente alle quali avrà dunque avuto la visione prospettica dallo stesso lato nelle storie della stessa parete, cioè necessariamente nessuna storia con visione centrale.

Tornando alla « dormitio » di Berlino troviamo che pure in essa, sempre raffigurata dalla tradizione bizantina che in linea di massima segue, in composizione centrale, è invece visione prospettica da sinistra; che si rivela nello scorcio del sarcofago, nella graduazione prospettica delle figure dei due gruppi, viste di fianco, a sinistra, di tre quarti davanti verso destra; anzi, graduate perfino secondo la posizione nello stesso gruppo (come anche i due gruppi di frati citati nei funerali di S. Francesco). Si osservi inoltre come quest'intento prospettico è acutamente notato nei quattro ceri degli angiolini in primo piano.

Tale particolarità compositiva non avrebbe avuto ragione di essere se l'opera fosse nata così originalmente. Non era nel gusto di Giotto la visione obliqua di per sè, cioè con accentuazione di principio, dello spazio in profondità, poichè per la sua arte lo spazio non ha valore di per sè ma è condizionato all'esistenza delle figure. E frontali sono la Madonna degli Uffizi, come, per citare opere più vicine nel tempo ai nostri affreschi, quella Goldmann o l'incoronazione del polittico Baroncelli.

Per cui conviene pensare la « dormitio » già in Ognissanti, dipendente dall'affresco nella cappella Tosinighi Spinelli; come una replica. E questo fan credere anche la strana forma della sua sagoma, quella delle pale d'altare fiorentine duegentesche, ma atrofica in altezza; che sembra voglia adeguarsi cioè, ad una composizione già creata con sviluppo in latitudine, mentre stupisce per così piccole dimensioni un concetto tanto monumentale. Infine, non dice il Vasari che nell'affresco erano « gli apostoli e un buon numero d'angeli con torchi in mano » i quali esistono pure nella « tavolina »?

Essa viene così a costituire un termine « ante quem » per la datazione dei nostri affreschi perduti. Se ci domandiamo quando della esser stata eseguita, mi sembra che la possiamo collocare,

per il gusto compositivo grandioso, a masse di folla e una fine individualizzazione dei singoli tipi, vicino alla cappella Peruzzi (resurrezione di Drusiana), (per quanto sia difficile fare delle ipotesi non conoscendosi bene l'opera tarda di Giotto e tanto meno quella di cavalletto), ma precedente il polittico Baroncelli se si deve vedere un originario concetto giottesco negli scomparti laterali, di disposizione delle numerose figure ad emiciclo, non realizzata dall'esecutore, e di imponenza ancora più grande.

Così la composizione della « dormitio » si colloca nella sua prospettiva da sinistra sulla parete sinistra della cappella.

Per la parete destra abbiamo trovato già adatta la presentazione al tempio del Bambino e dovremo ricercare le due scene rimanenti, dell'annunciazione e dell'adorazione dei magi, fra quelle in analoga prospettiva da destra.

Intanto si delinea chiaro come Giotto abbia distribuito le sei storie sulle due pareti seguendo un concetto discriminante fra quelle che riguardavano unicamente la vita della Vergine, che collocò sulla parete sinistra, e quelle concernenti anche la vita di Cristo, che dovette disporre sulla destra. E anche questo è in accordo coll'intellettualistico ordinamento delle figurazioni nella cappella dell'Arena a Padova o della decorazione scultorea del campanile di S. Maria del Fiore.

Come ho accennato, è realmente difficoltoso discernere fra la farragine di rappresentazioni gotiche fiorentine di soggetti così comuni, come l'annunciazione e l'adorazione dei magi (che perciò poterono più variamente essere interpretati), quelle originarie. Ad ogni modo per l'annunciazione si deve riconoscere che nessuna fra le raffigurazioni fiorentine mostra così vivi i ricordi di Giotto quanto quella di un senese, di Barna, nel primo dei suoi affreschi della collegiata di S. Gimignano (fig. 8). L'elemento principale e veramente inequivocabile che ha condotto alla notazione di elementi giotteschi nell'opera è quello della serva che, nella stanzetta accanto, sospende il filare per tendere l'orecchio, raffigurato simile (sebbene in modo più ritenuto) nell'annuncio a S. Anna della cappella degli Scrovegni a Padova, e che, inu-

tile dire, non trova riscontro alcuno, in fatto di genialità inventiva, nell'opera di Barna. Ma di non minor marca giottesca è il senso dello spazio potentemente realizzato dallo scorcio delle solide architetture, suddiviso nella sua estensione in larghezza, per mantenere meglio l'intensità, oltre che per esigenze compositive, e in profondità, dalle tende del letto; senso che pure non trova il corrispondente nello stesso ciclo barnesco, dove le architetture hanno sempre un valore più lirico anche se ben realizzate in prospettiva (come nella consegna del prezzo a Giuda).

E le tre figure posseggono, rispetto a quelle ben caratteristiche di Barna, volume potente e semplicità di piani non ostante i ricordi dell'arte di Simone Martini e d'Ambrogio Lorenzetti. Tuttavia potrei affermare che uno spazio così realizzato è troppo forte per l'angelo ed anche per la Madonna.

La composizione inoltre, è di un taglio perfetto per il campo che deve riempire; e che anche questo possa reputarsi creazione di Barna è molto difficile, poichè il gusto suo di disporre gli elementi entro il riquadro è diverso e non certo dotato di equilibrio costruttivo; anzi giunge a delle vere violentazioni come nella vicina presentazione del Bambino al tempio la cui architettura, evidentemente creata per una cornice rettangolare, egli forza in una lunetta. E non potremmo riconoscere magari, nel tempietto poligonale, l'ispirazione alla giottesca presentazione al tempio della stessa cappella Tosinghi Spinelli che abbiamo ricostruita?

Credo inoltre di poter ritrovare nell'annunciazione di Barna anche più piccole particolarità non sue nè proprie del mondo senese, come la visione della coperta del letto a dadi colorati o gl'intarsi del cassapanco, non sfruttati a scopo illustrativo ma collocati in sottordine (si noti in confronto la diversità della decorazione della veste dell'angelo ispirata da quello di Simone Martini) a dar completezza di classico aspetto alla scena secondo il gusto del Giotto maturo (confr. la nicchia col vaso nell'interno della camera che accoglie l'imposizione del nome a S. Giovanni nella cappella Peruzzi), oppure il motivo decorativo accennato sulla conocchia della serva che non lascia dubbi sulla sua origine.

Dal soggiorno e dall'attività fiorentina di Barna rimangono

dunque « impressioni puntuali » dell'opera giottesca « che restano allo stato di ricordo senza essere svolte uniformemente agli altri elementi della scena »¹ e perciò tanto più importanti per noi.

E sulla sua scorta possiamo rintracciare una serie di annunciazioni che deve risalire alla stessa fonte, nelle quali cioè la scena si svolge entro il chiuso di una camera nel fondo della quale si scorge, dietro la cortina per metà a sinistra, tirata, e per metà a destra, sollevata, il letto col cassapanco. Esse sono: quella di Agnolo Gaddi nel Duomo di Prato (fig. 9), della sua scuola a Figline² (di Prato), quella della SS. Annunziata di Firenze; l'altra di scuola orcagnesca in S. Spirito pure a Prato³ e la simile in Ognissanti a Firenze, con una leggera modificazione nelle tende, corte e tirate; quella di Bicci di Lorenzo nel polittico di Porciano⁴ costretta in spazio angusto.

In nessuna però si ritrovano gli annessi laterali o l'episodio della servente e ciò forse perchè il motivo non si prestava alla raffigurazione in tavola per la sua vasta architettonicità e anche in muro poteva ripetersi soltanto quando si fossero presentate analoghe condizioni d'inquadratura.

Inoltre si deve tener presente, e ciò giustifica lo scarso numero di tali repliche, che di Giotto esistevano a Firenze altre due annunciazioni, per quanto almeno sappiamo da Vasari; una che fu tra le « prime pitture di Giotto nella cappella dell'altar maggiore della Badia di Firenze » ed un'altra in S. Croce « sopra la sepoltura di Lionardo aretino.... verso l'altar maggiore ». Di quella di Badia nota ancora Vasari che Giotto « vi esprime vivamente la paura e lo spavento che nel salutarla Gabriello mise in Maria vergine là quale pare che tutta piena di grandissimo timore voglia quasi mettersi in fuga », facendo sospettare che vi fossero raffigurati ancora secondo la tradizione bizantina la

¹ A. M. GABRIELLI, *Ancora del Barna pittore*, in *Bullettino Senese*, 1936, p. 117.

² Riprod. ne *L'Arte*, 1931 p. 106.

³ Fot. Brogi 14268. Riprod. nell'*Arte*, 1913, p. 210.

⁴ Fot. Alinari 8528. Riprod. in W. MARLE, *The develop. ecc.*, IX, p. 3.

Madonna e l'angelo in piedi, per cui non c'interessa di considerarla¹.

(Un'annunciazione con le due figure in piedi entro una stanza nuda è nel verso del pentittico di scuola giottesca nel duomo fiorentino, un'altra gaddesca, ma con l'angelo in ginocchio, nell'Accademia a Firenze, una terza di Spinello aretino in S. Francesco ad Arezzo, ancora una nel palazzo dei Priori a Volterra).

E può darsi invece che l'altra nella navata destra di S. Croce, assai più in vista non foss'altro che per posizione, di quella della cappella, ma diversa, abbia avuto maggior influenza.

Il tipo più comune delle annunciazioni fiorentine infatti, troviamo che reca un'edicola a destra in forma di stanzetta, le cui pareti destra e di fondo son rivestite di drappo (le altre due mancano) e nella quale si trova la Vergine seduta mentre l'angelo in ginocchio rimane fuori a sinistra. Il tutto in prospettiva da sinistra.

Questo secondo tipo, ripetuto infinite volte, cito fra le più note, l'annunciazione di T. Gaddi all'Accademia di Firenze, di B. Daddi nella predella del polittico degli Uffizi, alcune di Spinello aretino, talvolta risulta in compromesso col primo avendo nel fondo dell'edicola che accoglie la Vergine il letto di minuscole proporzioni, dietro le tende. Così nei tondi del polittico colla visione di S. Bernardo, all'accademia di Firenze, nell'altare dell'Impruneta o nell'affresco della facciata interna di S. Maria Novella, nei due polittici di Giovanni del Biondo, all'Accademia e nell'Ospedale degl'Innocenti, mentre è più frequente nel primo tipo e caratteristico di Firenze, l'angelo colle braccia conserte sul petto com'era presso Barna.

¹ Spesso si ripete che il Vasari scambiassero per opera di Giotto il polittico di Lorenzo Monaco coll'annunciazione ora all'Accademia fiorentina, proveniente dalla Badia e colla Vergine in atto di viva sorpresa. Le parole del Vasari però non permettono tale ipotesi poichè distinguono specificamente le pitture nella cappella dell'altar maggiore (cioè opere in fresco), fra le quali era anche un'annunciazione, dalla tavola sull'altare.



Fig. 8. — BARNA DA SIENA: Annunciazione.
(Sangimignano. — Collegiata).

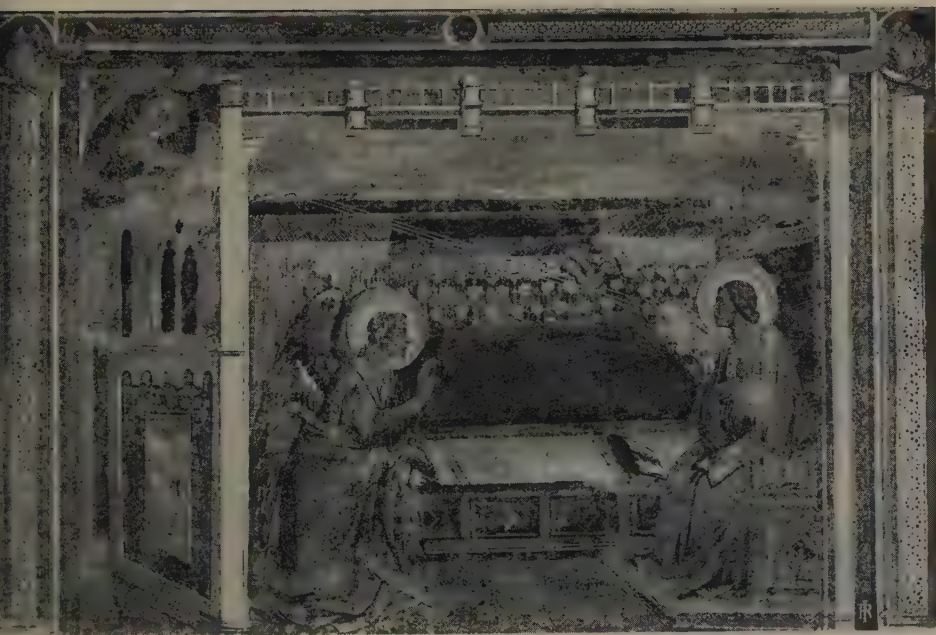


Fig. 9. — AGNOLO GADDI: Annunciazione.
(Prato. — Duomo).

La scena dell'annunciazione dunque, nella cappella di S. Croce doveva inserirsi nella parete destra, ed aver quindi visione prospettica da destra che non ritroviamo invece in alcuna delle sue repliche; tutte, compresa quella di Barna pressochè centrali.

Penso che una trasposizione di questo genere doveva esser facile quando il modello avesse avuto uno scorcio non molto ben marcato (come nell'apparizione in Arles della cappella Bardi, o nella visione di frate Agostino) o marcato, com'è probabile, soprattutto dagli annessi laterali mai riprodotti, sotto l'impulso inoltre del compromesso con l'altro tipo di S. Croce (dalla prospettiva da sinistra) quando anche la evidenza illustrativa della narrazione esigeva che fosse ben in vista il punto cui si volgeva l'azione: la figura della Madonna (mentre l'arte di Giotto poteva esigerlo meno, sapendo anche rappresentare più in vista non il punto unico in cui converge o da cui si diparte l'azione ma le diverse figure che la subiscono o la determinano. Nell'imposizione del nome a S. Giovanni, S. Zaccaria è visto di fianco e le figure invece di fronte, nei funerali di S. Francesco o nella « dormitio » il viso del morto giace in posizione più di fianco che non i piedi).

Esistono pure diverse annunciazioni colla Madonna a sinistra, che si sarebbe prestata meglio per la prospettiva da destra, ma non si possono ricondurre ad un unico tipo.

La scena dell'annunciazione nella cappella Tosinchi Spinelli, sulla fede di Barna, doveva dunque occupare la lunetta destra. Tenendo conto allora della scrupolosa fedeltà alla successione cronologica da parte di Giotto nel narrare i suoi cicli ad Assisi, a Padova, a Firenze, converrà credere che nella parete sinistra, cominciando dall'alto, le storie riguardanti la Vergine si disponessero così: natività, spotalizio, « dormitio », e sulla destra, quelle riguardanti anche la vita di Cristo, nel modo seguente: annunciazione, adorazione dei magi, presentazione al tempio.

La natività della Vergine allora doveva occupare una lunetta. Certo che una tal forma era da escludersi per la composizione dello spotalizio o della « dormitio ». E se bene osserviamo



Fig. 10. — SCUOLA ORCAGNESA: L'Adorazione dei Magi.
(Firenze, — Galleria dell' Accademia).

ne possiamo riscontrare traccia nel curvarsi della donna che giunge col cesto, nell'opera di Taddeo Gaddi ed in altre, o nell'annesso architettonico di destra della predella di Oxford o della lunetta d'Agnolo Gaddi.

A proposito dell'adorazione dei magi: Giotto nell'affresco di Padova collocò sulla destra della composizione, davanti alla capanna, la Madonna col Bambino affiancata dal S. Giuseppe (al di là) e dall'angelo (al di quà). Uno dei magi inginocchiato, gli altri due in piedi; a sinistra, il seguito con servi e cammelli.

Questo tipo fu ripetuto soltanto una volta (con un altro angelo però, in luogo del S. Giuseppe) nel transetto destro della chiesa inferiore d'Assisi, dove il pittore, lasciando la capanna sulla sinistra, collocò dietro il gruppo adorato un edificio. Nell'ambiente fiorentino invece si incontra un'altra particolarità caratteristica e quasi esclusiva; il disporsi cioè accanto alla Madonna (ma al di quà) del solo S. Giuseppe accosciato, come dormiente. Fra le rappresentazioni che credo più vicine al prototipo giottesco, per aver la capannina e i cammelli, cito l'opera di un seguace di Agnolo Gaddi all'Accademia di Firenze¹, un'altra di scuola oragnesca nello stesso istituto, (n. 8607, fig. 10), un'altra ancora di Niccolò Gerini al museo Federigo di Berlino², tutte in predelle, mentre l'affresco di Taddeo Gaddi nella cappella Baroncelli reca invece della capanna un edificio e l'affresco citato della facciata interna di S. Maria Novella ha una casa col tetto di paglia³. Questo tipo già poco dopo la metà del '300, evidentemente per un influsso di gotica piacevolezza, si modifica col rappresentare il S. Giuseppe in piedi che riceve dal Bambino, o tiene, il primo dono, mentre fra le rocce del fondo si accenna lo svolgersi della cavalcata regale. (Non interessarà perciò elencare).

¹ N. 455. Fot. Alinari 627. Riproduz. in W. MARLE, *The develop.*, III, p. 547; *Riv. d'Arte*, 1934, p. 221.

² N. 1112. Riprod. nel Catalogo delle pitture, 1909, I, p. 14.

³ Fot. Brogi 24359.

In due delle composizioni citate (la seconda e la terza) si scorge nettamente la prospettiva da destra nelle figure, se non proprio nella capanna, della quale, disposta parallelamente alla superficie del quadro, appare sempre il lato sinistro. Nelle altre, ancora il desiderio di chiarezza può aver fatto rotare il gruppo su cui converge l'azione (anche per questa scena non si possono ricondurre ad un unico tipo quelle poche colla Madonna verso sinistra e i magi a destra) e del resto (ciò valga anche per l'annunciazione) l'applicazione dell'unità di visione prospettica, da parte di Giotto, in una intera parete, non avendo la sua prospettiva basi scientifiche non era tale da non dover possedere necessariamente incongruenze. Era determinata solo da intuitive aspirazioni di gusto; per cui si può notare nella cappella Bardi ad es. uno squilibrio fra l'obliquità prospettica dell'approvazione della regola, e quella assai più moderata della prova del fuoco e della visione di frate Agostino sottostanti, e una vera contraddizione nella resurrezione di Drusiana della cappella Peruzzi, in cui lo sfondo, come si richiede e secondo le altre scene, è in prospettiva da destra, i gruppi di figure invece in prospettiva inversa, apparendo colle figure più di fianco quello di sinistra, più di fronte quello di destra.

Questa materia, quand'abbia trovato debita conferma, può offrire il campo a nuove ricerche filologiche, se non anche qualche elemento ad un'opera di sintesi.





Werner Cohn-Goerke – Scultori senesi del Trecento.

I.

Possiamo distinguere oggi nella scultura trecentesca di Siena una volta enumerata in blocco sotto il nome « scuola di Giovanni Pisano » diverse individualità di differente temperamento e di differente visione artistica. Conosciamo anche lo svolgimento dell'arte di alcuni di questi scultori, così di Tino di Camaino; altri li conosciamo attraverso alcune opere come Gano, Gorio di Gregorio, il maestro della facciata del Duomo di Orvieto, si chiami o no Lorenzo Maitani, Agostino ed Agnolo Senesi, Giovanni d'Agostino ed altri minori. C'è poi un gran numero di opere di cui non conosciamo l'autore, ma di cui si può determinare all'incirca a quale corrente entro la scultura senese appartengano. Conosciamo inoltre molti nomi di scultori senesi senza poter attribuire ad essi determinate opere, ma di cui qualcuno come p. e. il mitico Ramo di Paganello, può servire tuttavia a designare un lato assai importante per il quadro storico della plastica medioevale senese, cioè quello dell'influenza francese.

Ma per quanto varia e ricca sia stata l'attività di quei « maestri di pietra », per quanto essi fossero distinti fra di loro per temperamento e concezione formale, purtuttavia tutte le opere plastiche, uscite da mani senesi fra i primi del Trecento e l'anno fatale 1348, dimostrano immediatamente di appartenere a un mondo non uniforme, ma coerente al massimo grado, dimostrano una comunanza di aspirazioni e di soluzioni come poche altre manifestazioni artistiche che siamo abituati ad elencare sotto la stessa rubrica.

Sculptura senese nel Trecento non vuol dire solo, scultura creata da artisti senesi, ma significa pure, scultura determinata da condizioni e fattori dei quali risentono senza eccezione tutti gli scultori senesi di questo periodo.

Le entità sopraindividuali di cui la storia d'arte deve tener conto al pari delle qualità individuali del singolo artista e della singola opera, si esplicano a Siena con una coerenza e decisione tutta particolare. Queste entità in parte sono inerenti alla mentalità senese, in parte sono fattori esteriori, indipendenti, in parte l'uno e l'altro.

Conosciamo la mentalità senese e le soluzioni formali che ne risultano attraverso la pittura. Da una visione del mondo lirica ed irreale, da un temperamento di calda ed appassionata sensualità scaturisce un'arte i cui fattori essenziali sono la linea ed il colore. Questa mentalità e questi elementi formali sono alla base di ogni creazione artistica senese. Essi sono pure il « Leitmotiv » della scultura. Solo che il colore qui è trasformato in un morbido succedersi dei piani plastici, in un caldo e dolce giuoco di luce ed ombra.

Il singolo senese attinge, a gradi diversi naturalmente, a tre grandi fonti: alla pittura locale contemporanea, all'arte plastica di Giovanni Pisano, ed alla plastica francese. La prima fonte gli è data dalla situazione storica ma vi è attratta anche per la sua mentalità perchè gli offre già realizzato ciò a cui egli aspira. Esclusivamente alla situazione storica si deve la seconda fonte. Giovanni Pisano che da ragazzo aveva aiutato suo padre nei la-

vori del pulpito, crea colla facciata del Duomo uno dei suoi capolavori. Nella sua fabbrica viene educato chi fra i senesi ha inclinazione all'arte dello scalpello. La terza fonte, la scultura francese, è elemento generale della cultura artistica europea di allora. Dappertutto giungono i suoi effetti, essa rappresenta l'avanguardia dello sviluppo della scultura. Nessun centro europeo dove non esista conoscenza di quello che succede in Francia, dal quale non partano giovani artisti per recarvisi o dove non arrivino scalpellini che ne diffondono le forme. Sappiamo dai documenti che anche a Siena ha lavorato un numero assai elevato di artefici francesi, e ben noto è il viaggio di Ramo di Paganello in Francia. L'influenza francese, più o meno grande nei diversi casi, è dovuta dunque anch'essa alla situazione storica, ma nello stesso tempo è evidente che doveva corrispondere al gusto senese, chè i Senesi dovevano comprendere in maniera particolare l'eleganza lineare delle creazioni francesi.

Tratteremo in quest'articolo di tre scultori senesi della prima metà del Trecento: Agostino di Giovanni, Agnolo di Ventura, Giovanni d'Agostino. Di Giovanni d'Agostino crediamo di poter ricostruire quasi intera la sua opera; di Agostino ed Agnolo ciò non è possibile. Ma dobbiamo almeno interpretare quelle opere che sicuramente sappiamo della loro mano e tentare di vedere i due artisti come due individualità, che certamente saranno stati, anche se talvolta hanno lavorato insieme,

Agostino di Giovanni ed Agnolo di Ventura.

La fonte più antica che parla dei due, è il Vasari. Nel primo volume delle sue « Vite » è descritta la vita di « Agostino ed Agnolo, pittori e architetti senesi ». Ma il Milanese nella sua edizione del Vasari ha dimostrato che quasi tutte le osservazioni del biografo aretino sono infondate. Tocca dunque a noi di ricostruire la vita dei due artisti sulla base dei documenti e delle opere sicure.

La prima questione sta nello stabilire quale dei due o tre Agostino ed Agnolo che vissero contemporaneamente, sia quello a cui si deve il Sepolcro Tarlati e le altre sculture che possiamo dire della stessa mano, e di cui il Vasari ha descritto la vita e le opere. Il Romagnoli¹ ha supposto che si trattasse di Agostino e di Agnolo di Rosso, fratelli. Ma che questi due non fossero, come asseriva il Vasari, fratelli, ha sospettato per primo il Della Valle e dimostrato coll'esame dei documenti il Milanese².

Inoltre il Milanese ha stabilito che debba trattarsi dei maestri Agostino di Giovanni ed Agnolo di Ventura, essendosi servita la repubblica senese in quei tempi per opere di maggiore importanza di artisti di questo nome.

Quando è nato Agostino di Giovanni non sappiamo. La prima notizia di lui è dell'11 Settembre 1310, giorno in cui sposò Lagina di Nese³ che gli partorì due figli, Giovanni e Domenico, di cui parlerò più avanti.

Nel terzo decennio del secolo deve trovarsi a Volterra, insieme con Agnolo di Ventura perchè là in questo periodo possiamo attribuire a loro diverse sculture.

Nel 1329 riceve 10 soldi dal comune di Siena per recarsi ad Arezzo « ivit ad dominum Petrum Sachonis »⁴ dove è occupato alla costruzione del sepolcro Tarlati.

Nel 1332 è sempre in Arezzo come risulta dal documento del 1° Marzo di quest'anno⁵.

Fu fatto a lui ed a Giovanni suo figlio un pagamento di 10 libbre e 11 soldi, come parte del prezzo per il lavoro di una cappella della Pieve.

¹ ROMAGNOLI, « *Bellartisti senesi* » e « *Cenni artistici* ». Manoscritti nella bibl., pubbl. di Siena.

² Milanese Ed. del Vasari Le Monnier 1846. Cito però sempre l'edizione Sansoni del 1878 p. 249 ss.

³ MILANESI, *Documenti per la storia dell'arte senese*. Siena 1854 p. 203.

⁴ ivi p. 203.

⁵ BORGHESE E BANCHI, *Documenti nuovi per la storia dell'arte senese*, Siena 1898 p. 17.

Nel 1333 (7 Febbraio) viene allogato a lui ed al suo figlio la costruzione di un'altra cappella nella Pieve di S. Maria d'Arezzo.

Nel 1337 va col figlio Giovanni a Orvieto¹. Nel 1339 è a Siena come operaio della Torre del Comune².

Nel Febbraio 1340 prende a suo rischio insieme con Maestro Lando e Maestro Giacomo di Vanni l'impresa di far venire nel campo di Siena l'acqua nella fonte per 6000 fiorini d'oro³.

Nello stesso mese si obbliga di costruire la facciata del Palazzo Sansedoni verso la strada⁴.

Il 23 Marzo 1340 consente a Giovanni d'Agostino il suo permesso ed il suo consiglio per l'ufficio di capomaestro del Duomo Nuovo⁵.

Il 24 Maggio 1343 compra terreno a Siena⁶ e altrettanto fa il 22 Luglio⁷. Il 26 Novembre dello stesso anno vende terreno insieme con i suoi figli, Giovanni e Domenico⁸. Del 17 Dicembre è un'altra notizia di compra e del 21 Febbraio⁹ dell'anno seguente una notizia di vendita, insieme con i figli, e un'altra notizia di vendita è del 10 Marzo di questo anno¹⁰.

In tutte queste notizie di compre e vendite è detto che abita nel popolo di S. Quirico.

Il Milanese scrive: « Morì Maestro Agostino nel 1350 »¹¹. Ma ho trovato fra le pergamene dell'opera del Duomo una no-

¹ MILANESI *Documenti* p. 200.

² *ivi* p. 204.

³ *ivi* p. 232.

⁴ *ivi* p. 232.

⁵ *ivi* p. 240.

⁶ BORGHESI e BANCHI, *op. cit.*, p. 18.

⁷ *ivi*.

⁸ *ivi*.

⁹ *ivi*.

¹⁰ *ivi*, p. 19.

¹¹ MILANESI, *Documenti*, p. 204.

tizia in data 27 Giugno 1347 dalla quale risulta che in questo giorno egli era già morto¹.

Anche di Agnolo non conosciamo la data della nascita nè possiamo ricostruire la sua vita.

Ecco le notizie su di lui che ho trovato:

La prima volta è nominato nel 1312².

Da una notizia di vendita di terreno del 6 Maggio 1324³ risulta che abita nel popolo di S. Quirico.

Dal 18 Dicembre 1325 è la notizia⁴ che insieme con Viva di Compagno deve vedere se un nuovo cittadino avesse edificato la casa come voleva lo statuto.

Il 20 Dicembre 1329 riceve un pagamento per alcuni lavori sul campo « fori in pede porte Salarie »⁵.

Nel 1333 (20 Novembre) è fra i maestri che fanno un esame sopra il lavoro del Duomo⁶.

Nel 1334 è occupato con la costruzione del cassero di Grosseto, insieme con Guidone di Pace⁷.

Nel 1336 è a Massa per i lavori alla fortezza⁸.

L'ultima notizia di lui che ho trovato è del 31 Gennaio 1349⁹. Una notizia dello stesso anno ci informa che abita nel popolo di S. Giorgio. Dalle sue opere risulta che nel terzo de-

¹ 276; 1347 Giovanni è citato: « Johannes olim, Magri Agostini ».

² Biccherna Lira 10 Archiv. Com. Siena.

³ 6. 5. 1324 Denuncie Gabella dei Contratti Reg. 18 Archiv. Com. Siena.

⁴ Biccherna 549 Mixture.

⁵ MILANESI, *Documenti*, p. 204.

⁶ Ivi p. 206.

⁷ Il libro che riportava tutte le notizie a proposito del cassero dei Senesi a Grosseto oggi non esiste più. È elencato ancora in un registro del 1778. Possediamo però gli spogli di queste notizie, fatti nel 700: « Ristretto dei contratti che si trovano nei Casseri dell'archivio delle Riformazioni » (Archivio di Stato di Siena).

⁸ PETROCCHI, *Massa Marittima*, Firenze 1900, p. 116 ss.

⁹ 31 Gennaio 1349. Pergamena dell'Opera del Duomo di Siena. Agnolo è testimone in un atto di vendita.

cennio del secolo doveva essere stato a Volterra e nel 1330 in Arezzo.

Nel Museo dell'Opera del Duomo di Volterra, recentemente istituito, si trova un complesso di sculture che prima erano conservate nell'interno del Duomo stesso. La loro ricomposizione attuale è arbitraria e perciò non ne possiamo tener conto, ma siamo obbligati ad esaminare ciascuna formella e ciascuna figura di per sé.

Si tratta di sette riquadri a bassorilievo, rappresentanti scene della vita di S. Ottaviano e di S. Regolo (figg. 1-2), di un prospetto di marmo sul qual sono scolpiti a bassorilievo in quattro specchi di forma circolare il busto di S. Ottaviano, di S. Vittorino, di S. Giusto e di S. Clemente. Inoltre vi si trova la figura ad alto rilievo di S. Ottaviano disteso.

La differenza dei riquadri nelle misure ed anche i momenti stilistici diversi mi fanno incline a pensare a due monumenti distinti, di cui uno doveva essere l'arca di S. Ottaviano.

Il Venturi¹ ha parlato delle rassomiglianze che intercorrono fra questi sette bassorilievi e quelli del cenotafio del Vescovo Tarlati nel Duomo di Arezzo, opera firmata di Agostino ed Agnolo Senesi, e in conseguenza ha attribuito le sculture di Volterra a quei due maestri. L'attribuzione convincente è stata generalmente accolta. Analizzeremo ora queste sette formelle della Cattedrale Volterrana per compararle poi colle sculture del Sepolcro Tarlati.

Cominciamo con quei tre rilievi che rappresentano S. Ottaviano che dispensa vesti ai poveri, la traslazione del suo corpo, e i funerali (fig. 1).

Vediamo per primo la traslazione. A destra si scorge qualche accenno di architettura: una porta con arco a pien centro e quattro merli in cima. La parte centrale è occupata da tre chierici che portano il corpo del Santo. Dietro di esso si scorgono

¹ ADOLFO VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, IV *La scultura del Trecento*, p. 393.

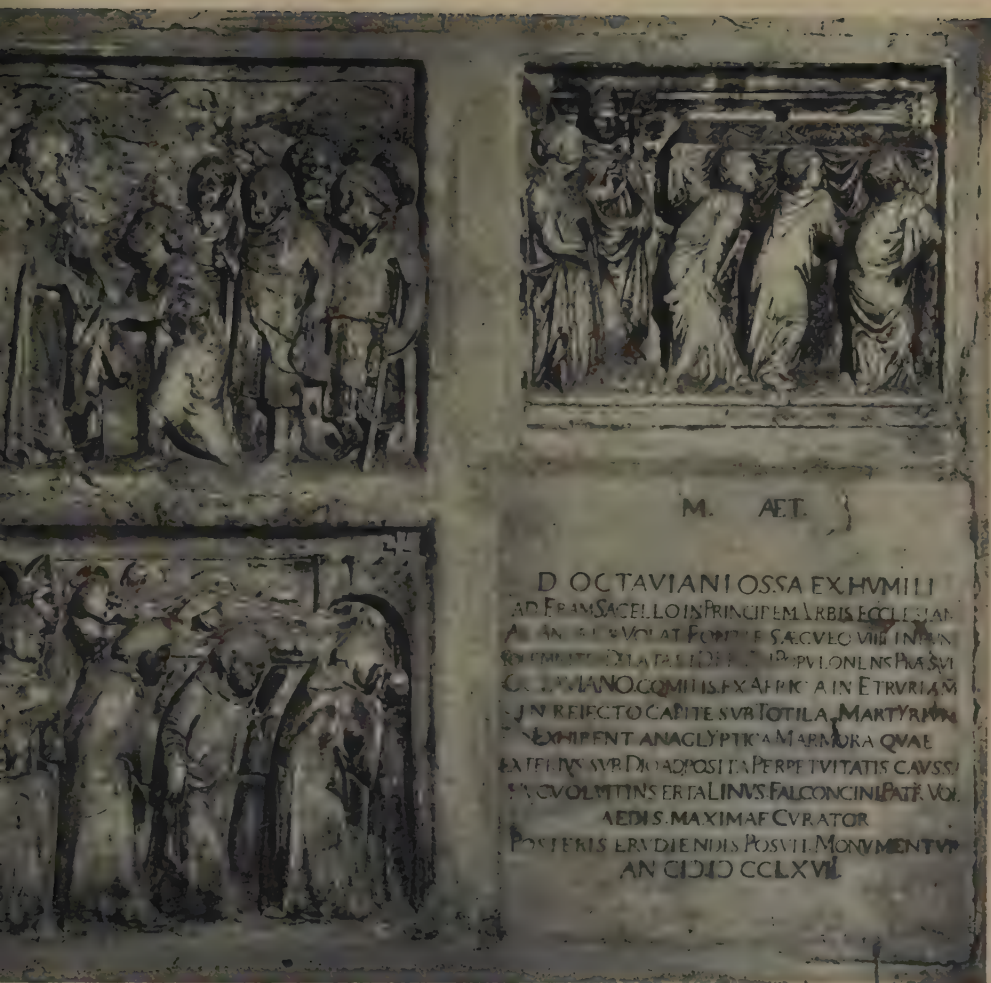


Fig. 1. — AGOSTINO DI GIOVANNI: Due rilievi (a sinistra) della vita di S. Ottaviano.

AGNOLO DI VENTURA: Un rilievo (a destra) della vita di S. Ottaviano.

(Volterra. — Museo dell' Opera del Duomo).

quattro teste con tonsure, strette alla parete. La porta l'ha già passata un altro chierico il cui tergo si immedesima quasi col fondo. Soltanto capelli e tonsura si delineano con maggiore chiarezza. È più piccolo degli altri e si immagina che sia lui a portare la croce che si vede elevata dall'altro lato della porta. Dietro il corteo sono altre tre figure: sul primo piano stà un chierico e dietro di lui il Vescovo Andrea. La guancia del Vescovo sembra unita alla guancia e alla fronte del chierico. Dietro di lui, a sinistra, apparisce, tutta schiacciata, la tonsura di un altro personaggio.

Qual'è il «carattere di rilievo» di questa formella? Prima di tutto manca completamente la rappresentazione dello spazio. Le figure sono ordinate in tre file; l'una appiccicata all'altra, e quelle della terza fila appiccicate alla parete. Non esiste che un unico «piano plastico» dal quale le figure non possono muoversi. Perciò intere si vedono soltanto le figure del primo piano, delle altre non si scopre che la parte sovrastante. Il corpo del Santo è figurato in tutta la sua larghezza, parallelo allo sfondo. Non c'è nessuna prospettiva. La porta per la quale il corteo deve passare va anche essa da sinistra a destra, parallela al fondo, senza accennare una posizione obliqua; il chierico che ha già passato la porta è visto perfettamente di tergo, l'altro che lo segue, sulla stessa linea retta. Le figure, composte di grandi superfici piate, interrotte soltanto da pochissime pieghe, sono come schiacciate. I visi sono privi di qualsiasi espressione.

La composizione si può dividerla in tre parti, quella sinistra col vescovo e con due chierici, quella centrale con personaggi che portano il corpo del Santo e quella destra con la porta.

Il riquadro del S. Ottaviano che fa l'elemosina rivela le stesse caratteristiche. A sinistra vediamo S. Ottaviano, più grande degli altri, a destra un gruppo di 5 poveri, dei quali uno col bastone e un altro con la gruccia, nel mezzo un povero che si avvanza verso il Santo e sta per ricevere una veste che costui gli porge. Anche qui dunque vediamo una divisione in tre parti. Il carattere di rilievo schiacciato, piatto, senza spazio, consistente

in un unico piano, è identico con quello della formella precedente, e lo stesso si dica anche della rappresentazione delle figure dai larghi piani lisci, quasi mai interrotti da pieghe.

Le figure della prima fila guardano verso il Santo il cui sguardo cade sul povero che gli si avvicina, mentre nella seconda fila vediamo il volto di un povero barbuto, il quale, appiccicato sul fondo, guarda in avanti e non è compreso nella direzione del movimento nella prima fila. Così manca ogni legame fra le figure della prima e quelle della seconda fila.

Questa formella forse è stata eseguita dopo l'altra, perchè risulta un po' meglio condotta nel rilievo. Le vesti si staccano più dal fondo, e le membra dei corpi, gambe come braccia, non formano più una superficie col resto del corpo, ma si distinguono nettamente. Questo piccolo miglioramento riesce a creare un leggero effetto di luce ed ombra e così la plasticità appare un po' aumentata. Ma si tratta di un progresso molto relativo che non cambia nulla alla corrispondenza dello stile.

Il fattore che crea la forma nei due riquadri è esclusivamente la linea, elemento della pittura, e non il volume, elemento eminentemente plastico. L'artista adopera una linea continua, non spezzata. E così, per esempio, vediamo nel riquadro dei poveri le braccia formate da linee curve, in modo che esse appariscano arrotondate nel gomito, senza articolazione.

Del tutto diversa è la terza formella, coi funerali del Santo. E non sono tanto i particolari a cui si deve questa differenza, quanto la concezione del rilievo.

A sinistra vediamo il vescovo accanto a un chierico; il resto del riquadro è occupato da tre altri che portano il sarcofago. Il maggiore plasticismo del rilievo salta subito agli occhi. Ma quello che è importante, non è solo la maggiore volumetricità delle figure e degli oggetti, che crea subito spazio, profondità, giuoco di luce e di ombra, ma è anche la diversa concezione del rilievo, concezione che vede il riquadro non come superfice sulla quale si racconta col disegno l'avvenimento, ma come spazio, come unità spaziale. Non è più la nostra fantasia che deve im-

maginarsi lo spazio, ma spazio e profondità sono realtà esistenti. Abbiamo cioè una diversità di piani plastici che attraverso il movimento e la posizione delle figure vengono fusi creando così uno spazio unito. Osserviamo il gruppo a sinistra, e confrontiamolo con quello corrispondente nel primo piano. Là, le due figure erano appiccate l'una all'altra e della seconda, cioè del vescovo, non si vedeva che la parte sovrastante. Qui invece si possono vedere interi tutti e due i personaggi. Sono disposti nello spazio creando una linea curva che conduce il nostro sguardo in profondità. La cassa funebre non è raffigurata come il corpo del Santo nel basso rilievo precedente, cioè inclinato verso lo spettatore e come schiacciato al fondo, ma in prospettiva, con volume, creando anch'essa profondità e spazio. I tre chierici che portano il sarcofago non si trovano sullo stesso piano, il primo sta più in avanti, gli altri due più in dietro. E anche la singola figura (parlo sempre dei tre chierici) indica sul suo corpo piani diversi.

Non troviamo superfici larghe e piatte, ma il piegheggiare delle vesti e del panno sul sarcofago è tanto ricco da aumentare anch'esso l'unità del riquadro. Le vesti sono più varie, com'è anche più variato l'atteggiamento delle figure e delle teste. Assai espressiva la testa del compagno del vescovo¹. La linea è più fluida (v.: l'orlo delle vesti del gruppo sinistro) e infine un accenno pittorico del suolo contribuisce pure all'unità del rilievo.

Nonostante le molte manchevolezze (posizione rigida del Vescovo etc.) sentiamo in questo rilievo, un'unità pittorica.

Osservando i due primi riquadri del secondo complesso (fig. 2) ritroveremo, pur constatando un progresso riguardevole, lo stesso carattere stilistico come nelle due formelle della « traduzione » e dei « poveri ».

Nel primo bassorilievo è rappresentato S. Regolo davanti al giudice.

¹ Per la descrizione minuta vedi PASQUI, *La Cattedrale Aretina*, Arezzo, 1880.



Fig. 2. — AGOSTINO DI GIOVANNI: due episodi (in alto) della vita di S. Regolo.
 AGNOLO DI VENTURA: due episodi (in basso) della Vita di S. Regolo.
 (Volterra. — Museo dell'Opera del Duomo).

La composizione è divisibile in tre parti. A sinistra vediamo il giudice, seduto sul trono e dietro di lui due guerrieri, a destra un accenno di architettura: una casa con una porta arcuata a pien centro e con una finestra, anch'essa a pien centro; nel mezzo, davanti al fondo liscio, il Santo in piedi dinnanzi al trono ed alcuni guerrieri con l'elmo dei quali uno regge un grande scudo. Simile al bassorilievo della « traslazione » è la composizione, simile la figura che passa sotto l'arco, e simile alla testa del povero con la barba nella formella di S. Ottaviano che dispensa le vesti, è la testa del vecchio a destra del trono. Ritroviamo inoltre lo stesso particolare del braccio arrotondato nel gomito (v.: S. Regolo).

Ma non sono queste rassomiglianze particolari gli argomenti coi quali vorrei dimostrare che si tratta dello stesso artista, ma è la identica concezione del rilievo, la uguaglianza dello stile sulla quale bisogna basare l'argomentazione. Nonostante il maggiore plasticismo — una leggera differenza in questo senso abbiamo potuto scorgere anche fra i due primi riquadri — vediamo le figure disposte in due file; quelle della prima fila guardano lateralmente, quelle della seconda fila in avanti; nella prima fila le persone appaiono intiere, nella seconda fila non si vedono che volto e spalle. La testa del vecchio a destra del trono sembra appiccicata alla parete. Le figure sono composte di larghi piani lisci; vediamo il Santo, lo scudo del guerriero, la persona sotto l'arco. Fra prima e seconda fila non intercorre una congiunzione e così non si arriva a quella unità pittorica che abbiamo trovato nel rilievo del funerale. Il suolo è liscio come nei primi due riquadri. Questo non mi pare un particolare casuale ma è segno della profonda differenza della concezione stilistica. Neanche in questo bassorilievo si raggiunge profondità e spazio, i volti sono senza espressione (quello del guerriero a sinistra e dell'uomo con lo scudo sono rifatti).

Parlando del secondo rilievo di questo gruppo dovrei ripetere le stesse cose, soltanto in più che è di esecuzione inferiore, dovuta forse all'opera di un aiuto. (Il trono è rappresentato ancora peggio, il vecchio a destra del trono è ancora più piatto, il guer-

riero a sinistra del trono più rigido; il suo collo è più tozzo, il braccio non staccato dal corpo, l'armatura senza rilievo. Le poche figure dimostrano che l'artefice non era capace di unire numerose figure sul riquadro. Ma la questione non ci interessa).

Ripetiamo dunque che queste due formelle rivelano le stesse caratteristiche stilistiche come i primi due rilievi da noi osservati, ma che dimostrano altresì uno sviluppo dell'artista nel senso di una maggiore volumetricità.

Analizzeremo adesso le ultime due formelle, rappresentanti il martirio di S. Regolo e il rinvenimento del suo corpo (fig. 2), e troveremo uno stile, una concezione del rilievo, contraria a quella ora esaminata, concezione che dobbiamo invece collegare con quella del terzo bassorilievo del primo gruppo, che rappresentava il funerale.

Spazio, profondità, varietà dei piani plastici, unità pittorica erano gli elementi di questo stile. Nel « funerale » però questi elementi, sebbene tutti si potessero già scorgere, non erano ancora sviluppati in modo da creare una vera opera d'arte. In questi due ultimi rilievi invece l'artista si è tanto perfezionato e crea, sempre con una identica concezione stilistica, dei piccoli capolavori. Abbiamo visto nel « funerale » come ha disposto in linea curva il gruppo a sinistra, ottenendo così una congiunzione dei diversi piani. Lo stesso vediamo in questi due rilievi. Ma non si tratta più di due persone, aggruppate in questa maniera, bensì rispettivamente di quattro e cinque. Il gruppo così creato, non occupa più una piccola parte del riquadro, ma la metà e anche di più. E al numero maggiore di figure che formano questo gruppo corrisponde una maggiore ricchezza di piani plastici. Anche le altre figure creano col loro movimento nuovi piani; così nella terza formella il Santo in ginocchia, e nella quarta i bellissimi leoni.

Le pieghe e il suolo, abbiamo detto, creano nel rilievo del funerale una certa unità pittorica. Vediamo i mezzi perfezionati coi quali questo effetto è raggiunto nelle ultime due formelle.

Non abbiamo stacchi bruschi fra i piani, ma essi si susseguono dolcemente con morbidezza pittorica. Esiste un punto ideale sul quale convergono le diverse linee. Nella terza formella questo punto è rappresentato dal terzo cavaliere, quello più arretrato, e nella quarta formella esso si trova fra gli alberi ed il gruppo delle persone.

Nei quattro riquadri del primo maestro che, finchè non ci sarà possibile identificarlo, possiamo chiamare « A », il suolo era sempre liscio, nelle tre formelle del maestro « B » invece il suolo è sempre rappresentato a rilievo; nella formella del « funerale » meno esteso in profondità e con minore elevazione, ma l'intenzione di creare una unità pittorica è la stessa.

Nei rilievi del Maestro « A » il fondo è liscio, nel funerale l'artista cerca di unirlo, per mezzo delle pieghe del panno che copre il sarcofago, al resto del rilievo. Nelle ultime due formelle il fondo è rappresentato da alberi che con il loro giuoco di luci ed ombre e col loro variare di piani completano l'unità pittorica dei rilievi.

Non perdiamo però di vista gli altri pregi di questi due riquadri: l'atteggiamento sciolto e naturale delle persone, la vivacità dei cavalli e dei leoni, l'andamento naturale delle vesti e l'espressività dei volti, specialmente dell'ultima formella. La testa del primo cavaliere della terza formella è rifatta. Bellissimo il personaggio più a destra sull'ultimo riquadro, il suo volto espressivo e dolce, il gesto delle mani e la corrispondenza che c'è fra questo gesto, lo sguardo e l'inclinazione della testa.

Il rilievo di un Santo disteso con le mani conserte è di stile molto lineare, eseguito con una certa finezza, specialmente nel volto. Il rilievo potrebbe rappresentare S. Ottaviano. Forse in origine faceva parte dell'arca. È senza dubbio opera senese, molto vicina ad Agostino ed Agnolo, ma è difficile decidere chi dei due sia l'autore.

Le 4 figure di Santi sono disegnate su un fondo liscio, con pochissimo aggetto e forte sviluppo in latitudine. Ma nonostante lo stile disegnativo, il movimento delle teste è l'atteggiamento



Fig. 3. — AGOSTINO DI GIOVANNI e AGNOLO DI VENTURA :
Sepolcro Tarlati.
(Arezzo. — Duomo).

delle vesti creano un finissimo effetto plastico e pittorico nello stesso tempo, accompagnato da un giuoco di luce ed ombra e da un complesso lineare che col suo ritmo fluido e calmo accentua il muoversi dei corpi. Il ritmo lineare riflette l'espressione dolce e melanconica delle figure.

Questi 4 Santi sono molto più vicini alla pittura che non lo sono i sette rilievi, sopra esaminati.

La mancanza di spazio e di profondità si spiegherebbe col fatto che qui non si tratta della rappresentazione di avvenimenti della vita reale.

Il Maestro « B » potrebbe essere l'autore di questi rilievi; ma una certezza per questa ipotesi non c'è.

Ad ogni modo, queste figure rimangono uno degli esempi più tipici della sensibilità pittorica degli scultori senesi.

Saranno stati eseguiti questi frammenti verso la metà del 3° decennio. I rilievi di S. Regolo naturalmente sono posteriori a quelli rappresentanti scene della vita di S. Ottaviano.

Nella chiesa di S. Agostino in San Gimignano si trovano 4 formelle con vescovi a basso rilievo.

Lo stile disegnativo è simile ai 4 Santi di Volterra, ma l'esecuzione molto rozza fa pensare a un semplice artefice, influenzato dai due scultori senesi che hanno lavorato in Volterra.

Le figure dimostrano ancora tracce di colore. Cercherò di dare una definizione conclusiva dello stile dei due artisti, per quanto apparisce in questi frammenti.

Il Maestro « A » resta legato al gusto per la superficie e col mezzo della linea definisce piani netti, precisi, di scarso aggetto; l'artista adopera piani larghi senza interromperli o scioglierli con pieghe. Il rilievo è piatto, ma di una piattezza morbida che tende a immedesimarsi col fondo, come anche le singole figure tendono a fondersi fra di loro. Sia l'importanza della linea che la morbida piattezza del rilievo sono qualità tipicamente senesi, e qualità derivate dalla pittura.

Le piccole figure col loro sviluppo in larghezza, la linea che definisce piani netti geometrici e non si muove in dolci on-

dulazioni ci richiama l'arte di Ambrogio Lorenzetti. Non voglio dire con questo che il nostro modesto scultore fosse l'Ambrogio della scultura, nemmeno affermare, che traduca le creazioni di quel pittore nell'arte plastica, ma soltanto che egli, nella sua visione artistica strettamente legato alla pittura, accoglie e adopera elementi che sono essenziali anche per le opere di Ambrogio Lorenzetti.

L'origine scultorea dell'artista è da cercare nell'ambiente di Tino. Sia la linea fluida che la concezione geometrica delle figure mi fanno ritenere che egli sia un discepolo di Tino. Non arriva all'altezza dell'arte di Tino, nè sa esprimere, come lui, il volume, ma certamente segue i suoi insegnamenti; avremo l'occasione di esaminare più da vicino questo rapporto a proposito del monumento Tarlati nel Duomo di Arezzo.

Anche se il nostro scultore, il quale per ora dobbiamo chiamare ancora « A », resti legato a una rappresentazione in superficie, possiamo osservare un'aspirazione al volume, paragonando il rilievo dei « poveri » con quello della « traslazione » e ancora più quei due rilievi alle due prime formelle del complesso di S. Regolo. Nelle opere tarde osserveremo una affermazione ancora più decisa di questa tendenza, però senza che l'artista riesca mai a uguagliare il volume di Tino.

Dei pregi del Maestro « B » ho già parlato a proposito dell'analisi dei suoi bassorilievi. Egli crea attraverso una molteplicità di piani che si succedono con morbidezza una unità pittorica in spazio e profondità. La dolcezza del rilievo e la sua pittoricità legano anche lui alla pittura senese. Ma egli è più scultore del suo compagno. Sostituisce il colore col mezzo plastico: il morbido succedersi dei piani. Egli adopera scorci audaci delle persone e dei cavalli e modula le figure col giuoco di luce e di ombra. Credo ch'egli abbia lavorato nella bottega di Giovanni Pisano e poi, da buon senese, abbia parlato un linguaggio senese, cioè pittorico; ma sempre da scultore. La capacità scultorea gli viene da Giovanni Pisano; ma essi appartengono a due mondi diversi, anzi contrapposti. Anche di Giovanni Pisano possiamo dire che adoperi

uno stile « pittorico ». Ma qui è necessario definire questo concetto per comprendere le profonde divergenze che intercorrono fra di loro.

Giovanni Pisano scioglie i piani con impeto drammatico, luce ed ombra lottano fra di loro e creano un'atmosfera agitata.

La pittoricità degli scultori senesi, e in particolar modo del maestro « B », consiste in un dolce succedersi dei piani; luce ed ombra creano un'atmosfera calma e servono a rendere più morbidi i trapassi da un piano all'altro.

Dopo aver definito l'essenza dei due devo però aggiungere che essi hanno molto in comune, che insieme rappresentano un lato dell'arte senese. Rappresentano quella gioia senese per la ricchezza del mondo esteriore, il gusto narrativo che si può scorgere fino da Duccio e perfino da Guido. E sarà questo lato che i due in seguito svilupperanno ancora maggiormente, e che nel sepolcro Tarlati in Arezzo troverà la massima affermazione nel campo della scultura.

Il Venturi, come ho già detto, ha giustamente accennato alla rassomiglianza di queste sculture col monumento Tarlati di Arezzo (fig. 3). Però senza indugiare sull'argomento, si limita a scrivere: « non ascritti ad Agostino ed Agnolo, ma con tutta probabilità della loro mano ».

Esaminiamo ora questo monumento, firmato e datato. In origine si trovava nella cappella del Sacramento. Nell'anno 1783 fu trasportato accanto alla Sacrestia, dove si trova tutt'ora. In questa occasione furono rifatte di stucco le teste, la maggior parte delle quali fu mutilata per opera dei nemici dei Tarlati quando gli aretini, nel 1341, espulsero Pier Saccone e tutti i Pietramaleschi.

L'insieme si mostra come un gran tabernacolo, sulla metà del quale si trova la cassa funebre, posta sopra mensoloni intagliati. Il tabernacolo sul davanti si compone di due snelle colonnette ottagonali. Sopra ai capitelli, dai quali parte un arco a pien centro, si alzano due piccole cuspidi. Sopra l'arco si inalza un timpano in cui si trova un'aquila a bassorilievo. La cassa è aperta

nel mezzo, e si vedono le spoglie distese del defunto. Ai lati dell'apertura del feretro si trovano due angeli alzacortine, ed accanto, sulle parti non aperte del sarcofago, assiste il clero al funerale. Lo spazio fra coperchio della cassa e l'arco è in parte occupato da altre cortine.

Sui lati esterni troviamo riquadri, rappresentanti le armi della famiglia Tarlati, e sui lati interni riquadri con piccole figure, cortigiani e parenti del Tarlati. La salma è circondata a destra e sinistra dal corteo funebre, formato da chierici. Sotto la cassa vediamo 16 formelle, rappresentanti a bassorilievo fatti della vita del vescovo; sono disposte in 4 file, ciascuna di 4 riquadri. Tra i singoli rilievi, ad eccezione di quelli della prima fila si trovano statuette di vescovi.

Ogni riquadro porta una iscrizione, che ripete quella originaria¹.

I 16 bassorilievi recano le seguenti figurazioni.

1) « *Fatto vescovo* ». Dinanzi al trono di papa Clemente V si vede inginocchiato il Tarlati, a cui il papa impone la mitra sotto il baldacchino, e presso il trono sta il seguito del papa, dietro il vescovo altri due prelati che assistono alla unzione. A destra di loro si trovano tre persone, viste di fronte, fra i quali il Tarlati, vestito da Vescovo, che sta per entrare in una porta gotica. (L'unzione del Tarlati ebbe luogo nel 1313).

2) « *Chiamato Signore* ». Il Vescovo sta seduto sul trono ed accoglie tre magistrati. Dietro a questi segue il popolo, e a destra due persone suonano lunghe trombe. (1321).

3) « *Il Comune Pelato* ». Sopra un trono sta un vecchio dalla barba e le chiome folte. Attorno a lui, vari personaggi lo tirano per la barba, pei capelli, per le vesti, per spogliarlo e pellarlo. Questo rilievo simboleggia il mal governo dei predecessori di Guido. (Dell'Iconografia di questo rilievo parleremo più avanti).

4) « *Comme in Signoria* ». Per il buon governo di Guido l'autorità del Comune si è ristabilita. A sinistra sta il Comune

¹ A. VENTURI, *Op. cit.*, p. 374.

con lo scettro in mano, e accanto al Comune sta seduto il Tarlati, a destra del quale si trovano tre persone, forse giudici o magistrati. Avanti a loro altre tre figure in ginocchio, con la testa inchinata, aspettano il colpo della spada del boia.

5) « *El Fare de Le Mura* ». Il Tarlati a cavallo esce col seguito dalla porta della città per sorvegliare i lavori delle mura, sullo sfondo si vede il Duomo d'Arezzo ed il Palazzo Comunale con la campana (1319).

6) « *Lucignano* ». In alto a destra sopra una collina vediamo il castello, di sotto a sinistra una specie di palazzo, davanti al quale sta seduto il vescovo, circondato dal suo seguito, mentre consegna a uno dei cittadini inginocchiati davanti a lui il trattato della resa.

7) « *Chiusci* ». In alto a destra c'è il castello con doppio giro di mura e ben guarnito di torri e merli. A sinistra si vede l'accampamento degli Aretini. Sotto una tenda, formata da due alberi, siede il vescovo in ricca armatura, circondato dai guerrieri, che si rivolge a tre persone che in ginocchio davanti a lui gli portano la resa. A destra due altri guerrieri.

8) « *Fronzola* ». In alto a destra vediamo il castello con mura, torrione, porte e merli. Il vescovo a cavallo e guerrieri a piedi sono intenti a espugnare il castello. (1322).

9) « *Castel Focognano* ». In alto a destra si eleva il castello. In basso a sinistra sotto una tenda sta il vescovo con il suo seguito. Tre persone in ginocchio gli portano la domanda della resa.

10) « *Rondine* ». Fra il pendio di un alto monte e le sponde dell'Arno si trova il castello circondato da doppio giro di mura merlate. I soldati del Tarlati dietro al vessillo Pietramalesco muovono all'assalto. Lui stesso sta seduto sotto una tenda e dirige le operazioni. Una barca sta appoggiata alla riva. (1323).

11) « *Bucine* ». A destra in primo piano si trova il castello di cui non vediamo che la porta merlata e il torrione con la campana.

Entrano le truppe aretine col vessillo in testa. Alla finestra di un palazzo a sinistra si affaccia il Vescovo e parla a dei cavalieri che venendo dal fondo si raccolgono davanti al palazzo attorno al vessillo.

12) « *Caprese* ». La parte centrale è occupata in alto dal castello cinto di doppio giro di mura con numerose torri. A sinistra si eleva una macchina da guerra, mentre a destra i soldati del Tarlati stanno per iniziare l'assalto. In primo piano a sinistra vediamo il vescovo a cavallo col suo seguito. (1324).

13) « *Laterina* ». Sopra una collina vediamo le rovine del castello e due guerrieri che con mazza e martello compiono l'opera di distruzione.

A destra in primo piano tre soldati, armati di mazze, camminano verso il castello per partecipare al lavoro.

A sinistra un gruppo di cavalieri, armati di elmo, corazza e gambali. (1326).

14) « *Il Monte San Savino* ». A destra vediamo, come nel basso rilievo precedente, dei soldati occupati nella distruzione. A sinistra sotto un padiglione siede il Vescovo, e inginocchiato davanti a lui sta un prigioniero, scortato da tre soldati.

15) « *La Coronazione* ». Il 16 Giugno 1327 Lodovico il Bavaro fu incoronato nel Duomo di Milano, per mano di Guido Tarlati. Della Chiesa si vede la navata longitudinale, la cupola e i profili della facciata. Nel mezzo stanno inginocchiati Lodovico e la moglie. Il Vescovo gli impone sul capo la corona; ancora sull'altare a sinistra si trova la corona, destinata alla Regina. Dietro all'altare si vedono sei preti che assistono il Tarlati, e dietro all'Imperatore otto guerrieri del seguito di Lodovico e due trombettisti che squillano con lunghe trombe.

16) « *La Morte di Misere* ». Sotto cortine tirate e annodate ai lati si scorge il feretro con la salma del Vescovo. Attorno a lui si trovano 13 famigliari, di cui cinque sul davanti in ginocchio in vari atteggiamenti di dolore. Uno si tiene la testa con la mano, un altro alza disperatamente le mani al cielo.

Studiamo dapprima il monumento in rapporto coi frammenti di Volterra, per venire poi a un apprezzamento del suo valore intrinseco.

Quello che ho detto come conclusione per le sculture volterrane vale anche per il monumento aretino. È il gusto narrativo che predomina, la gioia di rappresentare vari fatti della vita esteriore, di descrivere il paesaggio, l'architettura, le vesti, le corazze ecc. Le azioni sono rese con vivacità ed immediatezza. Abbiamo potuto scorgere tutto questo nei frammenti Volterrani; ma anche se la tendenza era già abbastanza chiara, la vera espressione di una tale concezione della scultura, è soltanto il sepolcro Tarlati.

Già il tema stesso lo dice: Elencazione di tutti gli eventi notevoli della vita del vescovo e signore di Arezzo, Guido Tarlati. E i singoli fatti sono rappresentati con tale minuzia nella descrizione dei dettagli, con tale amore per il mondo esteriore da richiamarci le tendenze dello stile tardogotico. Il sepolcro Tarlati rappresenta dunque, in confronto con Volterra, uno sviluppo i cui particolari studieremo più avanti, ma che si basa su tendenze quasi identiche.

Accanto a quella identità dell'intenzione artistica troveremo anche una grande rassomiglianza dello schema compositivo, rassomiglianza dei tipi figurativi e di particolari come l'architettura, gli alberi, i cavalli ecc., e ritroveremo perfino la stessa differenza di due stili, di quella concezione del rilievo che adoperava con preferenza larghi piani lisci, un rilievo piatto, schiacciato, in cui dominava l'elemento lineare e di quell'altra tendenza stilistica che concepiva il rilievo « pittoricamente », che creava dei rilievi in cui i molteplici piani plastici si univano con morbida dolcezza.

Devo però subito aggiungere che le due mani in questo monumento sono più fuse e che si tratta di una collaborazione più intima.

I Chierici che assistono la salma del defunto (fig. 4) rivelano lo stile del maestro « A » di Volterra: fondo liscio, rilievo



Fig. 4. — AGOSTINO DI GIOVANNI: Pannello del sepolcro Tarlati.
(Arezzo. — Duomo).



Fig. 5. — AGOSTINO DI GIOVANNI: Pannello del sepolcro Tarlati.
(Arezzo. — Duomo).

piatto, le vesti, quasi mai interrotte da pieghe, composte di larghi piani lisci, le figure allineate su un unico piano, prevalenza della superficie e della linea.

L'influenza di Tino di Camaino qui si fa sentire fortissima, molto più forte che non a Volterra, dove l'artista era ancora poco padrone dei suoi mezzi, sebbene anche là si fosse ispirato all'arte di Tino. Se confrontiamo questi chierici coi personaggi attorno a Enrico VII nel camposanto di Pisa, meglio ancora cogli ecclesiastici a sinistra di Carlo di Calabria, seduto sul trono, nella sua tomba in S. Chiara di Napoli, oppure coi cavalieri ai lati dello stesso monumento, dobbiamo constatare una grandissima rassomiglianza. La composizione, il compito decisivo della linea di contorno, gli atteggiamenti, la fattura delle mani, il movimento delle teste grosse, e altri particolari sono tanto simili, solo che il nostro maestro si attiene ancora di più alle superfici larghe e lisce che non lo stesso Tino; che il suo rilievo è più piatto, e che il valore artistico delle creazioni di Tino è alquanto superiore.

Fra le piccole formelle dell'interno dei fianchi, due sono senza dubbio della mano del maestro «A», e precisamente la prima a sinistra e la seconda a destra.

Vediamo il fondo liscio, i piani larghi, le vesti con pochissime pieghe, il rilievo piatto da far sembrare le spalle disegnate sul fondo e le teste come appiccate ad esso, la linea curva del braccio, la rassomiglianza del volto barbuto con quello sulla formella «S. Regolo davanti al giudice» e sulla formella rappresentante S. Ottaviano che dispensa le vesti ai poveri, la completa identità della testa del cavaliere accanto a quell'uomo barbuto ora accennato con quella del secondo e particolarmente del quarto chierico sulla formella a destra della camera ardente.

La terza e quarta formella della prima fila, della cui iconografia parlerò ancora, dimostrano le stesse caratteristiche, e credo in maniera tale da dispensarmi dall'obbligo di enumerarle. Vorrei però accennare alla vicinanza del volto del Comune «pelato» a quello del barbuto nella formella «S. Regolo

davanti al Giudice » e del Comune in Signoria a quello del personaggio a destra del trono nel riquadro della « flagellazione ». Sul basso rilievo del « Comune in Signoria » (fig. 6), dobbiamo osservare oltre la vicinanza delle persone in piedi ai tipi di Tino, anche la rassomiglianza fra le figure in ginocchio e quelle, pure



Fig. 6. — AGOSTINO DI GIOVANNI: Pannello del sepolcro Tarlati.

(Arezzo. — Duomo).

inginocchiate, dei chierici e consiglieri nella tomba di Carlo di Calabria.

I primi due rilievi della prima fila, cioè « Fatto Vescovo » (fig. 7) e « Chiamato Signore » rassomigliano, sebbene in formato più piccolo, alle formelle dei chierici attorno alla camera ardente. Le figure davanti al fondo liscio sono similissime a quelle dei chierici, sia nella concezione generale, sia negli atteggiamenti,

nelle vesti, nelle pieghe, nelle braccia, nelle mani, nella funzione decisiva della linea ecc. Abbiamo la composizione a tre parti, già osservata a Volterra; a destra la solita porta, in confronto con Volterra un po' arricchita e, messe davanti a un fondo liscio, delle persone su un unico piano, allineate una accanto all'altra, senza accenno di profondità. La figura della seconda fila, della quale non si vede che la testa, guarda in avanti. Le persone a sinistra del Tarlati sono a rilievo piatto, schiacciato, formate dalla linea e non dal volume, le pieghe sembrano disegnate e non scolpite. Ritroviamo dunque tutte le caratteristiche del maestro « A ». Identico per stile ed esecuzione il rilievo « Chiamato Signore ».

Queste, mi pare, sono le parti esclusivamente eseguite dal maestro « A ». Quello che degli altri riquadri spetti a lui, cercherò dopo di individuare.

Rivolgiamoci adesso alla parte da attribuire all'altro Maestro. Prima di tutto, credo, bisogna dare a lui quello che forma il lato caratteristico del monumento: l'abbondanza cioè dei particolari che rendono così pittoresco l'insieme; paesaggi, castelli, fortificazioni, altre architetture, macchine da guerra, cavalli, armi ed altri oggetti facenti parte del mondo cavalleresco.

Nelle due formelle Volterrane abbiamo visto la tendenza pittorica di questo scultore, la rappresentazione del suolo, degli alberi, dei cavalli, tutto intento a creare un insieme pittorico.

Ma anche lo stile in cui sono eseguiti i particolari ora enumerati, dimostra le caratteristiche del maestro « B ».

Vediamo come il suolo è concepito in profondità, come crea spazio, rilievo e un dolce gioco di luce ed ombra; come anche l'architettura non ha il solo compito, direi, di pura esistenza, ma anche la funzione formale di creare col mezzo della prospettiva piani diversi.

Osserviamo a questo riguardo la formella della presa di *Caprese* (fig. 8). Il suolo montagnoso corre dal limite destro inferiore del riquadro verso il centro, prima con lieve dislivello, poi sale in maniera più ripida fino alle mura esterne del castello, per arrivare, quasi erigendosi ad angolo retto, alle mura interne.

Le sporgenze creano un effetto di luce e ombra, non sono sporgenze brusche e violente, bensì modulate, con morbidezza. Le mura esterne formano un semicerchio, e anche quelle interne sono condotte in linea curva. Lo stesso, sia riguardo al suolo, sia all'architettura, possiamo dire del riquadro di *Lucignano*, e più



Fig. 7. — AGOSTINO DI GIOVANNI: Pannello del sepolcro Tarlati.

(Arezzo. — Duomo).

ancora di quello rappresentante l'assalto al castello di *Rondine* (fig. 9).

In quest'ultimo, le mura, cominciando dal limite sinistro inferiore, corrono decisamente in profondità. E la parte sinistra del bassorilievo è riempita da un monte che si eleva al di là del castello. Simili osservazioni potremo fare a proposito della maggior parte delle formelle.

Esaminiamo adesso la parte figurativa. I tipi piccoli, senza larghe superfici, quasi mai viste frontalmente, sempre collegati con le altre figure, senza mai sembrare appiccicati, determinando vari piani plastici, sono molto vicini a quelli che abbiamo osservato in Volterra. Confrontiamo per esempio il gruppo a cavallo nel riquadro « Caprese » con i cavalieri sulla formella « La decapitazione di S. Regolo » a Volterra.

Il primo cavaliere a sinistra è quasi identico su ambedue i rilievi a prescindere dalle teste, rifatte nell'uno e nell'altro.

Per veder bene come l'artista dispone le figure prospetticamente in piani diversi per creare spazio e profondità, e come anche le pieghe hanno la stessa funzione e non quella puramente lineare, come nei rilievi del maestro « A », possiamo osservare per esempio i due rilievi rappresentanti l'assalto al Castello di *Rondine* e la resa di *Castel Focognano*. Adoperando i criteri ora esposti possiamo attribuire al maestro « B » senz'altro tutti i rilievi della seconda fila. Non credo però che lui stesso li abbia eseguiti tutti personalmente. Per la vastità dell'impresa gli artisti avranno avuto degli aiuti e forse anche il maestro « A » avrà lavorato a qualche formella disegnata dal suo compagno. Probabilmente a colui spetta la parte figurativa del rilievo « Lucignano » e almeno quella a destra del rilievo « Bucine ».

Quando ho parlato della parte che spetta al maestro « A », ho esaminato soltanto quelle sculture che con la massima evidenza hanno dimostrato la sua mano.

Ora vorrei accennare al resto dell'opera sua in questo monumento.

Credo che costui abbia eseguito i due primi rilievi dell'ultima fila (fig. 5). Ce lo dimostrano le figure col loro sviluppo in latitudine, figure piccole con teste grosse, la preferenza per i larghi piani lisci, la piattezza del rilievo, il fatto che il suolo, sebbene rappresentato, rimane in un unico piano, forma una superficie parallela al fondo senza pendenza e profondità. (Confrontiamolo col suolo sui rilievi di *Rondine*, *Lucignano*, *Caprese*). Il Gruppo



Fig. 8. — AGNOLO DI VENTURA: Pannello del sepolcro Tarlati.
(Arezzo. — Duomo).

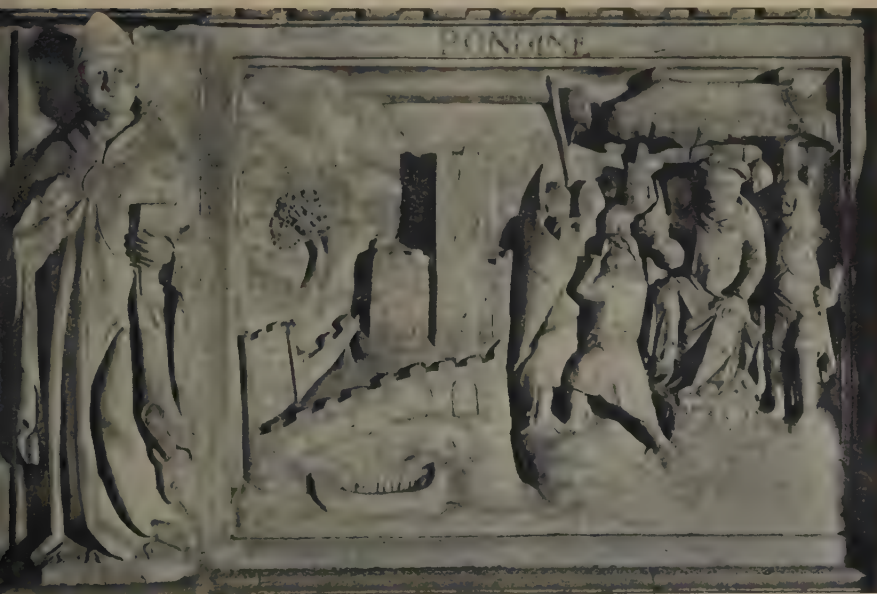


Fig. 9. — AGNOLO DI VENTURA: Pannello del sepolcro Tarlati.
(Arezzo. — Duomo).

a sinistra sul rilievo «Monte S. Savino» ci richiama simili gruppi dei due primi rilievi della prima fila.

Il bassorilievo dell'incoronazione e l'ultimo rilievo di questa fila «La morte di Misere» a causa del rilievo piatto, della mancanza di prospettiva e di spazio, del linearismo accentuato attribuirei pure al maestro «A». Osserviamo anche la rappresentazione del defunto, simile al cadavere di S. Ottaviano a Volterra, la somiglianza delle figure di destra a quelle a sinistra del trono sui due primi bassorilievi del monumento, e la parte inferiore — originaria — della testa dello stesso personaggio, simile a quelle dei chierici.

Può darsi che il disegno di tutte le formelle dell'ultima fila sia del maestro «B». La parte rilevante del paesaggio nei due primi rilievi, il fondo ornato e gli atteggiamenti vivaci delle persone dell'ultimo riquadro mi suggeriscono questa ipotesi.

Chi è l'autore della salma del defunto e degli angeli alzacortine? Sebbene queste sculture non dimostrino le caratteristiche di uno dei due maestri con tanta evidenza come altre parti del monumento, penserei piuttosto al maestro «A». Nella salma del vescovo è molto accentuato il linearismo, e la concezione del complesso ricorda ancora le soluzioni di Arnolfo di Cambio.

Parlando delle statuette di vescovo, poste tra i singoli riquadri, il Venturi ha detto¹ che sono «tutte egualmente stam-pate». Certo, che guardandole nell'insieme provocano un effetto di uniformità noiosa. Ma questo dipende dall'idea di rappresentare tante figurette dello stesso contenuto iconografico, e non dal disegno delle singole figure. In questo anzi si trova una ricerca di molteplici motivi per le vesti e l'atteggiamento. Sicuramente anche l'espressione dei volti doveva diminuire quell'effetto di disgustosa uniformità mentre oggi quest'effetto si trova molto aumentato dall'infelice sostituzione delle teste.

Quella ricerca di varietà nelle vesti, di maggiore plasticismo, concepito con morbidezza pittorica, la mancanza di larghi piani

¹ A. VENTURI, *Op. cit.*, p. 374.

lisci, mi fanno credere che il maestro « B » per molti abbia dato il disegno.

L'esecuzione spetterà probabilmente agli aiuti. Vorrei ricordare il giudizio del Langton Douglas a proposito di queste statuette.

« Here and there in their achievement we discover something which dimly foreshadows Jacopo della Quercia. This is especially noticeable in the single figures of bishops which placed between the reliefs »¹.

Senza dubbio, di un presentimento di Jacopo della Quercia non è affatto il caso di parlare, ma ancora meno di stampo uniforme. Credo, che ogni singola statuetta meriti di essere osservata per sè.

Le piccole formelle nei fianchi, ad eccezione delle due di cui ho già parlato, spettano al maestro « B », per il tipo delle figure, simile a quelle dei riquadri che abbiamo dato a lui, per il rilievo pittorico del suolo, per il giuoco di luce e di ombra, per la disposizione delle figure che non sono disegnate sul fondo ma che tendono a muoversi nello spazio.

Ho dunque assegnato al maestro « A » i chierici attorno alla salma del vescovo, tutti i rilievi della prima fila e della intera quarta fila, parte dei rilievi « Lucignano » e « Bucine », e due delle piccole formelle.

Tutto il resto spetta al maestro « B ».

Esaminiamo adesso come ognuno dei due si sia sviluppato dopo i lavori di Volterra, e in qual senso si sia svolta la loro collaborazione. Il maestro « A » ha acquistato una maggiore abilità, atteggiamenti più vari, espressione più vivace, e un leggero aumento del volume delle figure. La sua linea, restando sempre secca e geometrica, tuttavia si è fatta più fluida, la morbidezza del rilievo risulta aumentata e molto più forte si fa sentire l'influenza di Tino di Camaino. I due pannelli sulla cassa funebre, ai lati delle spoglie distese del vescovo, sono la prova più con-

¹ LANGTON DOUGLAS, *A History of Siena*, London, 1902, p. 312.

vincente di questo rapporto. Però il nostro maestro si distingue essenzialmente da Tino per la mancanza di volume; mentre il volume, sebbene subordinato alla linea, è essenziale per l'arte di Tino di Camaino.

Nell'opera del Maestro « B » importanza maggiore, rispetto a Volterra, assume la rappresentazione dei particolari paesistici e cavallereschi. Inoltre questi particolari assumono maggiore concretezza; fiumi, monti, castelli, sono rappresentati con un certo senso realistico; i palazzi e castelli per esempio mostrano il così detto arco senese, cioè arco a barra sormontato da arco a sesto acuto.

L'esecuzione delle figure però è meno fine e non arriva in nessuno dei rilievi alla bellezza dell'ultimo riquadro di Volterra, rappresentante il rinvenimento del corpo di S. Regolo.

Questo fatto è spiegabile forse per l'ampiezza del compito, che richiedeva l'intervento di aiuti¹. Inoltre la sostituzione scadentissima delle teste, che furono, come ho già detto, distrutte dai nemici dei Tarlati, prende alle figure il mezzo espressivo più importante.

La collaborazione dei due si è fatta più intima, in parte lavoravano allo stesso riquadro o l'uno eseguiva il disegno dell'altro. Perciò bisogna esaminare la differenza delle due mani prima a Volterra e poi in Arezzo, sebbene anche in questo monumento la differenza stilistica è evidente.

Finora abbiamo sempre parlato dei maestri « A » e « B ». Possiamo identificare chi sia Agostino di Giovanni e chi Agnolo di Ventura?

¹ Credo che la collaborazione di aiuti aretini sia stata assai larga. Essi si differenziano dagli artisti senesi per una maggiore durezza e secchezza. Si potrebbe forse ricostruire una scuola o corrente aretina seneseggiante che parte dal Sepolcro Tarlati e che si rivela poi in alcune altre opere aretine in rapporto con Giovanni d'Agostino. Si possono seguire le tracce di questa tendenza aretina senese fino ai rilievi dell'altar maggiore del Duomo. Tratterò un po' più estesamente di questa corrente nell'articolo su Giovanni d'Agostino.

Di nessuno dei due possediamo un'altra opera firmata, nè una fonte parla di uno dei due isolatamente. Ma un fatto viene in aiuto: Agostino di Giovanni ebbe un figlio Giovanni che collaborava, come dicono i documenti¹, negli anni 1332 e 33 col padre. Di questo figlio possiamo ricostruire l'attività ed anche determinare quali sono le sue opere giovanili. In queste prime opere, e specialmente nel fonte battesimale della Pieve di Arezzo, ma anche nelle altre seguenti, possiamo scorgere l'influsso dello stile del maestro « A », influenza che man mano s'indebolisce per far posto ad altre tendenze. Come si espliciti questa influenza dimostrerò in un altro articolo.

Qui mi basta affermare questa dipendenza.

È probabile dunque, che il maestro « A » sia da identificare con Agostino di Giovanni.

Devo parlare ancora di due problemi minori che riguardano il sepolcro Tarlati.

Il Vasari attribuisce il disegno del monumento a Giotto che avrebbe ammirato l'opera di Agostino ed Agnolo in Orvieto quando, recandosi a Napoli, vi passò nel 1326.

Prima di tutto, Giotto non andava a Napoli che nel 1329. Inoltre nessuna delle sculture che ammiriamo sulla facciata della Cattedrale Orvietana è di Agostino e di Agnolo. Agnolo probabilmente non ha mai lavorato in questa città; il nome di Agostino lo troviamo per la prima volta nel 1337 nei libri dell'opera del Duomo di Orvieto. Ma la risposta più sicura ci darà il monumento stesso. Il gusto pittorico-decorativo, il gran numero di piccole figure, la descrizione analitica del paesaggio e dell'architettura, non permettono in nessuna maniera di costruire un rapporto fra i rilievi del cenotafio e la sintesi potente del Fiorentino.

Con ciò non voglio negare certe relazioni iconografiche. L'ultima formella dell'ultima fila, rappresentante la morte del

¹ Vedi l'articolo nel numero seguente.

vescovo, sembra influenzato dalle esequie di S. Francesco nella cappella Bardi in S. Croce.

Il Vasari, e prima di lui il Ghiberti e l'Anonimo Gaddiano, scrivono che Giotto abbia dipinto nella grande sala del Palazzo del Podestà « Il Comune rubato da molti: dove, in forma di giudice con lo scettro in mano, lo figurò a sedere »; è lo stesso soggetto dunque che rappresenta Agostino di Giovanni nella terza formella della prima fila del sepolcro Tarlati.

Il Morpurgo¹ cita un sonetto del Pucci del quale riporto qui 5 versi:

Co' raffi, con la sega e con gli uncini
ognun s'ingegna di levarne scheggio
Capel non ti riman che ben ti voglia:
Chi ti to' la bachelletta e chi ti scalza
chi, 'l vestimento stracciando, ti spoglia.

Può darsi che il Pucci abbia attinto alla pittura di Giotto. Ma se Agostino si sia ispirato a una fonte letteraria o a un disegno di Giotto o ad altra rappresentazione figurativa, non possiamo decidere. Più probabili sono le due ultime ipotesi, perchè Agostino adopera una composizione differente dal suo modo abituale di comporre.

Resta la possibilità che Giotto abbia dato il disegno della struttura architettonica. Ma la mancanza di logica nella costruzione, esclude quest'ipotesi, senza che ci fosse bisogno, di ricorrere a una analisi dell'architettura di Giotto, come apparisce nei suoi affreschi.

Un'altra questione: quel grande arco sopra la cassa, era sempre vuoto, oppure conteneva in origine delle figure? Credo che ci saranno state delle sculture che in occasione della devastazione del monumento saranno state distrutte. Se vi fosse stata la Vergine col Bambino, probabilmente, oggi sarebbe ancora intatta; è verosimile invece che vi fosse rappresentato il Tarlati stesso.

¹ MORPURGO, *Un affresco perduto di Giotto*, Firenze 1897.

Se era scolpito come il Vescovo Orsi a Firenze oppure a cavallo, come i condottieri nei monumenti dell'Italia settentrionale non possiamo decidere. Certamente, l'ultima ipotesi ha qualcosa di seducente per il carattere cavalleresco della tomba, ma siccome sarebbe il primo esempio di una tale rappresentazione, e siccome non possediamo nessun resto di una statua di Cavaliere che corrisponda allo stile di Agostino o Agnolo, non possiamo dire nulla di preciso a proposito di questo problema.

Coll'analisi dei due artisti, in parte ho già dato anche un giudizio conclusivo sull'insieme della tomba.

Il Venturi scrive: è notevole « la sostituzione della storia alle allegorie »¹. Con questa affermazione egli ha dato un contributo notevolissimo alla giusta valutazione del cenotafio.

Infatti, sono raccontati con vivacità ed immediatezza avvenimenti della vita reale. Quella tendenza che si può osservare nella pittura senese fin dal 200 e che maggiormente si sviluppa nel 300, nell'arte plastica non si era ancora affermata.

Il compito stesso del sepolcro Tarlati chiedeva lo svolgimento dell'arte in questo senso. Tale tendenza, che per la prima volta era visibile nei frammenti di Volterra, trova qui un contenuto coerente, offerto dal mondo cavalleresco.

La gioia alla rappresentazione della realtà esteriore, non concepita come fedele riproduzione, ma come giuoco della fantasia, come sogno fiabesco, è anche il motivo predominante nel tardo gotico. Ma mentre in quest'ultimo periodo per esprimere questo sentimento, si adopera uno stile ricco, sfarzoso, sovraccarico, qui la rappresentazione è condotta con mezzi semplici, con chiarezza compositiva e semplicità lineare, qualità schiettamente toscane. Ma una certa analogia della « Stimmung » esiste. Del resto, lo stile del tardo gotico internazionale ha le sue radici in Siena.

Con questo è già detto in che consiste il valore del monumento Tarlati. Per gli altri lati il nostro giudizio sarà piuttosto

¹ A. VENTURI, *op. cit.*, p. 397.

negativo, poichè all'infuori di questi pregi ora rilevati, e della pittoricità del paesaggio e dell'architettura, non c'è nulla che potrebbe dare soddisfazione al nostro senso estetico. Le figure sono senza espressione e senza animazione.

Bisogna vedere il sepolcro Tarlati come espressione del gusto narrativo senese e del mondo cavalleresco; bisogna osservare quale significato esso abbia nella storia della scultura e quale importanza per lo svolgimento dell'arte di Agostino e di Agnolo, ma bisogna pure vedere la debolezza dell'espressione artistica.

Il cenotafio di Cino dei Sigibuldi (fig. 10), già dato a Cellino di Nese¹, fu assegnato dal Venturi² ad Agostino ed Agnolo, dopo che i documenti pubblicati dal Bacci³ hanno dimostrato che Cellino di Nese non fu altro che l'accollatario dell'opera. Cino troneggia, gigante a tutto tondo, in mezzo a sei figurette, di cui 5 rappresentano suoi scolari, e una più piccola ancora, l'Annunziata⁴.

Di sotto lo vediamo di nuovo, a bassorilievo, seduto in cattedra, intento a far lezione ai discepoli. Egli occupa la parte sinistra del bassorilievo, a destra vediamo un accenno di architettura: una torre merlata con finestra a bifora trilobata, e la parte di una porta che sembra dovesse essere ad arco senese. Davanti alla torre sta un uomo con le braccia incrociate sul petto.

La parte centrale del bassorilievo è occupato da nove scolari, disposti tre per tre in tre banchi.

Sia le figure a tutto tondo, sia il bassorilievo dimostrano chiaramente lo stile di Agostino di Giovanni.

Osserviamo dapprima le figure:

¹ TOLOMEI, *Guida di Pistoia*, 1821; TIGRI, *Nuova guida di Pistoia*, 1896.

² A. VENTURI, *op. cit.*, p. 388.

³ PELEO BACCI, *Documenti nuovi su messer Cino Sigibuldi* (Pistoia 1903) e *Cinque documenti per la storia dell'arte senese del XIII, XIV e XV secolo* (Pistoia 1903).

⁴ Doveva trovarsi in origine alla sommità del monumento, entro edicola, a riscontro con l'angelo annunciante.

Elemento principale della forma è la linea di contorno, linea continua ma secca, senza ondulazioni, determinante piani netti precisi, posti uno accanto all'altro. Le pieghe non hanno il compito di creare unità pittorica; ognuna è vista per sè e determina anche essa dei piani precisi. La parte inferiore del corpo di Cino è un



Fig. 10. — AGOSTINO DI GIOVANNI: Tomba di Cino dei Sigibuldi.

(Pistoia. — Duomo).

quadrato ben definito, come ritornerà ancora nelle opere giovanili del figlio Giovanni.

Quello che ho detto della linea e dei piani, vale anche per il bassorilievo. Ma qui possiamo trovare ancora altre rassomiglianze con le opere finora attribuite ad Agostino di Giovanni.

È identico con i frammenti di Volterra il carattere del rilievo: cioè rilievo senza varietà di piani, mancanza di spazio e di prospettiva, le figure come disegnate sulla parete, senza giuoco di luce e di ombra.

Sulle parti del capo, sovrastante il bordo delle panche, non troviamo nessuna piega, ma esclusivamente piani lisci. Anche la composizione ricorda quella preferita sempre da Agostino di Giovanni; inoltre particolari, come l'architettura a destra, il personaggio in piedi davanti ad essa, la testa barbata di uno degli scolari, ci richiamano dettagli corrispondenti nelle opere già esaminate di questo artista. Potrei ripetere anche per quest'opera quello che ho detto a proposito della influenza di Tino di Camaino. In complesso, Agostino di Giovanni ci si dimostra anche nel cenotafio di Cino di Sigibuldi con lo stesso stile delle opere precedenti. La sua abilità è cresciuta e la volumetricità risulta aumentata. La varietà degli atteggiamenti degli scolari è superiore a quella di cui era capace in Volterra; ma gli atteggiamenti rimangono sempre forzati ed esteriori, come nell'ultima formella del sepolcro Tarlati. L'opera fu ordinata nel 1337, anno della morte di messer Cino¹.

Da questo monumento dipendono due altre opere di cui una, i frammenti dell'arca di S. Atto nel Duomo di Pistoia, il Venturi² l'ha attribuita ad Agostino e ad Agnolo, e l'altra³, il ricordo marmoreo del vescovo Ricciardi nello stesso Duomo, a Giovanni d'Agostino. La prima, che consiste in tre formelle, rappresenta nella formella centrale il vescovo Atto fra due angeli; in quella sinistra i due pellegrini, inviati dal vescovo Atto a Campostella

¹ Vorrei ricordare il fatto che la moglie di Agostino di Giovanni si chiamò Lagina di Nese. Potrebbe essere dunque questo Cellino di Nese, l'accollatario dell'opera, il cognato del nostro artista cui favorì nel commettergli questo compito.

² A. VENTURI, *op. cit.*, pag. 391.

³ *ivi* pag. 391 s.

per ottenere una particella del cranio di S. Jacopo, che ricevono l'urna colla reliquia; a destra vediamo la consegna della reliquia desiderata al vescovo. I tre rilievi non credo che siano eseguiti dall'artista del cenotafio di Cino. Il rilievo è più morbido, la prospettiva migliore, le vesti sono più trasparenti, l'espressione è più dolce.

Questi tre bassorilievi sono certamente di stile senese e in dipendenza dal cenotafio di Cino, ma non saprei a chi attribuirli con certezza.

Dell'altra opera, il ricordo marmoreo del Vescovo Ricciardi, parlerò nell'articolo dedicato a Giovanni d'Agostino.

Possono essere di Agostino di Giovanni due altre opere. Il tabernacolo già sopra la porta del Palazzo Arcivescovile di Volterra (fig. 11) ora nel Museo del Duomo, e il frammento architettonico di uno dei sepolcri della famiglia Petroni (fig. 12), adesso nel primo cortile di S. Francesco di Siena. Nel primo la Madonna sotto l'arco trilobato è concepita geometricamente. Gli angeli accanto, che le raccomandano due persone in ginocchio, e colle mani giunte, dimostrano uno sviluppo in latitudine, derivato da Tino di Camaino, e tipico per l'arte di Agostino di Giovanni. Anche le poche pieghe che dividono il corpo in piani netti, precisi, ci richiamano questo artista. Altra ragione per cui vorrei attribuire a lui questa opera, è la rassomiglianza del gruppo centrale, sia per la concezione generale, sia per pieghe e orlo della veste, sia per altri particolari, come il braccio del bambino arrotondato nel gomito, con le opere giovanili del figlio (vedi p. es. la Madonna di Berlino) che vedremo strettamente legate allo stile di Agostino.

Di Giovanni d'Agostino stesso questa scultura non può essere, perchè mancano tutte le sue caratteristiche personali, osservabili fin dalle opere prime. Vorrei datare questo tabernacolo verso il 1337, perchè ha comune col cenotafio di Cino dei Sigibuldi la maggiore volumetricità rispetto alle altre opere di Agostino di Giovanni.

Il frammento del sepolcro di uno dei Petroni che oggi serve da cornice di una porta del chiostro di S. Francesco, a Siena, rappresenta nella lunetta la Madonna col bambino fra S. Francesco e S. Antonio. Esso porta l'iscrizione: S. Nicholacci de Petronibus et Eredum anno MCCCXXXVI.

Le figure ricordano, per la piattezza del rilievo, per la linea secca dei contorni, e per la concezione geometrica lo stile di Agostino di Giovanni. La Madonna col bambino è simile a quella del tabernacolo di Volterra, e alle opere giovanili di Giovanni d'Agostino. La testa marcata di S. Antonio ricorda un po' le figure a tutto tondo della tomba di Cino dei Sigibuldi. Questa testa è anche di un plasticismo maggiore, mentre le altre parti della lunetta ancora sono molto piatte. La data 1336 entrerebbe così perfettamente nella cronologia delle opere di Agostino di Giovanni.

Il Venturi, senza indugiare in un'analisi, scrive: « E ad Arezzo nella cattedrale, il monumento di Papa Gregorio X, stranamente attribuito a Margaritone » è di Agostino ed Agnolo¹.

Vediamo se è possibile accettare questa attribuzione. Di Agostino di Giovanni potrebbero essere, se mai, i tre angeli che si trovano alla sommità e alla base della cuspide. La linea del contorno è secca, ma meno continua che non nelle altre opere di Agostino. Le pieghe sono poche e nette, ma scolpite con profondità molto maggiore che non troviamo nel nostro artista. L'impressione generale di queste tre figure è di una certa robustezza e di volumetricità che il nostro avrebbe acquistato, se mai, dopo il cenotafio di Cino di Sigibuldi, verso il 1340 dunque, datazione che è in contrasto coll'insieme dello stile del monumento, e che fa pensare piuttosto al primo quarto del secolo.

Debbo anche aggiungere che queste tre statuette hanno poco di senese, mentre Agostino di Giovanni anche nelle ultime opere, conserva sempre le caratteristiche dello stile della città natale.

¹ op. cit., pag. 392.

Le altre parti della tomba, cioè la cassa colla figura di Gregorio giacente, le mezze figure a basso rilievo entro cornici a forma di mandorla, che ornano faccia e lati della cassa sepolcrale, non hanno nemmeno la minima rassomiglianza col suo stile.



Fig. II. — AGOSTINO DI GIOVANNI: Tabernacolo.
(Volterra. — Museo dell' Opera del Duomo).

Vediamo, se possono essere creazioni di Agnolo di Ventura.

Le figure rappresentano gli evangelisti, 4 santi e l'agnello. Confrontandole colle mezze figure entro clipei di Volterra non troveremo nessuna affinità.

In Volterra le figure sono sentite nel disegno, la linea del contorno, pur combinata con una certa varietà di piani plastici,

crea la forma, mentre qui è messo in valore il volume, le teste spiccano con decisione plastica dal fondo. L'artista di Volterra cercava di creare una varietà di motivi di movimento, svolta in latitudine, qui le figure invece sono più concentrate, campiscono uno spazio più ristretto, facendo sentire i valori plastici. E infine è differente anche l'espressione. In Volterra una tranquilla, quasi malinconica e stanca dolcezza, qui invece serena energia.

Guardando però le tre formelle di Volterra che spettano ad Angolo di Ventura, potremo scoprire qualche parentela. Anche le figure del sepolcro di Gregorio rivelano un po' quella morbidezza nel succedersi dei piani che faceva il maggiore pregio dei tre bassorilievi volterrani. Ma si tratta di una parentela generica che ha la sua origine nel fatto che anche queste figure del monumento di Gregorio sono fatte da un artista che deve essere senese o almeno sentire molto fortemente l'influenza senese, semplice parentela che non giustifica una attribuzione ad Angolo di Ventura.

Accanto a queste influenze senesi dobbiamo però vedere come anche l'arte pisana abbia esercitata una notevole influenza su quest'opera, più forte che non sull'attività di Agostino e di Angolo. Forse più vicino di essi all'artista è Goro di Gregorio, sebbene egli sia molto più gotico e tormentato.

La semplicità della concezione e una certa rigidità nell'esecuzione dei capelli e della barba, consigliano una datazione entro i due primi decenni del secolo. Di rado un'opera d'arte è stata attribuita ad artisti così diversi come questo bel monumento. Le attribuzioni comprendono Margaritone, un artista affine a Arnolfo, Agostino ed Angolo e aretini sconosciuti del duecento.

Il Venturi ha attribuito ai nostri le sculture della lunetta della porta laterale del Duomo di Arezzo¹, ma non posso trovare in quest'opera nessuna delle caratteristiche di essi.

¹ op. cit., pag. 386 s.

Lo stesso critico crede di loro mano il disegno del pulpito nel museo del Duomo di Orvieto¹, per la rassomiglianza « di alcune figure ginocchioni come nel monumento Tarlati ». Ma questa rassomiglianza consiste solo nel fatto che sono ginocchioni, mentre lo stile è diverso.



Fig. 12. — AGOSTINO DI GIOVANNI: Frammento di tomba.

(Siena. — S. Francesco).

Il Valentiner attribuisce ai due senesi la tomba del Vescovo Malaspina in S. Francesco di Sarzana², opera che non credo eseguita da un senese. Potrebbe essere più facilmente di un rigido artista settentrionale, influenzato da Giovanni di Balduccio. Altre attribuzioni del Valentiner, che non mi paiono convincenti, la Tomba del Vescovo Aldobrandino Cavalcanti, e quella

¹ op. cit., pag. 397.

² VALENTINER, *Art in America*, Dicembre 1924, p. 13.

di Fra Corrado della Penna, tutte e due in S. Maria Novella a Firenze¹.

Infine lo stesso autore ha attribuito a loro la tomba di Ranieri degli Ubertini, vescovo di Volterra, in S. Domenico di Arezzo².

Qui, certe rassomiglianze come la fluida linea del contorno, una certa concezione geometrica del corpo del defunto e il morbido rilievo, esistono realmente, ma le figure molto allungate, condotte con linee ondulate, dei due Benedettini ai lati del Vescovo, parlano contro una tale attribuzione.

Sarebbe inutile di citare ogni autore che ha scritto sui due scultori, ma dobbiamo occuparci dei giudizi più importanti.

Il primo che parla di loro è il Vasari³. Dice che sono scolari di Giovanni Pisano e li esalta come i migliori scultori del loro tempo. Secondo il biografo aretino essi avrebbero collaborato a molte opere del loro supposto maestro. A loro attribuisce le seguenti opere: 1308, il disegno del palazzo dei nove in via Malborghetto a Siena; 1317, la facciata del Duomo verso settentrione, 1321 Porta Romana. Inoltre di loro sarebbero la porta Tufi, Chiesa e convento di S. Francesco, una fortezza del papa a Bologna, distrutta poco tempo dopo, il Duomo nuovo di Siena verso Piazza Manetti, (1338) la sala del consiglio maggiore nel Palazzo Pubblico, la torre del Palazzo (1344). Di opere di scultura, oltre il sepolcro di Guido Tarlati, Agostino ed Agnolo avrebbero eseguito le seguenti: alcune statue di profeti in Orvieto, e precisamente le migliori (1326), l'ancona dell'altare maggiore di S. Francesco in Bologna⁴ e l'arca di S. Agostino nel Duomo di Pavia⁵.

Ad Agnolo solo il Vasari assegna una cappella e una sepoltura di marmo per il fratello di Napoleone Orsini nella chiesa inferiore di S. Francesco in Assisi. È merito del Milanese⁶ aver distrutto

¹ VALENTINER, *The art bulletin*, 1927, p. 12.

² idem.

³ *Vita di Agostino e Agnolo*, Ed. Sansoni, 1878, pag. 429-445.

⁴ ivi pag. 436.

⁵ ivi, *op. cit.*

⁶ ivi, *op. cit.*

l'altissima fama dei due che non corrispondeva alla realtà. Nel Milanese¹ si trova anche la storia dettagliata delle attribuzioni delle singole opere, date dal Vasari ad Agostino ed Agnolo.

Quella fama, creata dal Vasari si è conservata attraverso i secoli. Il Della Valle² trascrive il Vasari, correggendo qualche errore³ ma il giudizio rimane lo stesso: « Non si può negare senza ingiustizia, che questi Senesi non fossero al tempo loro ciò, che fu nel suo Michel Agnolo »⁴.

Il Romagnoli⁵ li esalta nella stessa maniera, forse con parole ancora più alte ed esagerate.

Dobbiamo a lui però la raccolta di alcuni documenti, atti a chiarire un po' meglio l'attività dei due scultori. E non cambia il giudizio nè nel d'Agincourt, nè nel Cicognara. E anche Ch. C. Perkins⁶, uscito quasi 20 anni dopo l'edizione Le Monnier del Vasari, non fa che trascrivere il biografo del Cinquecento. Lo Schnaase⁷ si serve dei documenti raccolti dal Milanese, ma non riesce a comprendere lo stile dei due. Egli dice che Agostino ed Agnolo riprodussero la natura in modo più perfetto di Giovanni Pisano, che era soltanto un principiante nella tendenza naturalistica.

La fama che i due godettero nei secoli passati si spiega un po' se si tien conto della supposta amicizia che univa essi a Giotto. La scarsa conoscenza dei documenti e, più di tutto, l'impossibilità di comprendere l'arte medioevale per i molteplici pregiudizi come decadenza, imitazione della natura ecc., spiega il fatto che anche dopo il Vasari il giudizio su essi, una volta affermatosi, non fu facilmente rettificabile.

¹ Ed. del VASARI.

² DELLA VALLE, *Lettere senesi*, Roma 1785, p. 168-181.

³ ivi p. 172 (17).

⁴ ivi p. 176 (1).

⁵ *Bellartisti senesi*, Manoscritto nella Bibl. pubbl. di Siena.

⁶ CH. C. PERKINS, *Tuscans Sculptors*, London 1864, p. 94.

⁷ SCHNAASE, *Geschichte d. bild. Künste*, 1876, vol. 5, p. 421.

Vediamo così come la storia della fortuna critica dei due scultori è intimamente legata alla storia del gusto estetico e delle ricerche archivistiche.

All'infuori del Venturi, che dà un giudizio moderato senza analizzare però le loro opere, hanno trattato di Agostino ed Agnolo i seguenti critici moderni:

Il Witzthum e il Volbach¹ che non vogliono riconoscere ai due che il titolo di artefici, il Brach² che accenna giustamente alla pittoricità e grazia ingenua delle loro opere, ed il Valentiner, che ha visto bene certi aspetti della loro arte.

Nessuno dei critici moderni ha analizzato più profondamente le loro opere o tentato di chiarire lo svolgimento della loro arte, ed i rapporti fra essi e il loro ambiente.

Si può definire lo stile dei due come realismo analitico-pittorico. In che consista la pittoricità del loro stile dovrebbe essere evidente dopo la nostra analisi delle due opere principali. Ma è necessario fermarsi sul concetto di realismo.

Realismo nell'arte non è mai fine a se stesso, nè il realismo del rinascimento, nè quello del tardo gotico. Il realismo rinascimentale ha altri scopi che quello dell'ultimo momento gotico. Ma nell'atteggiamento dei due stili è qualcosa di comune, cioè una osservazione e una certa obiettività di fronte alla realtà esteriore, o meglio un interesse a questa realtà stessa, la quale non è più solo un simbolo.

Lo stesso possiamo dire del realismo dei due senesi. Il loro interesse al variopinto mondo esteriore, interesse che corrisponde al contenuto cavalleresco del loro compito più importante — il sepolcro Tarlati — trova la sua espressione in uno stile che sotto certi riguardi, possiamo chiamare « realistico ».

Sebbene nella composizione dei loro rilievi si rivela, paragonandola alle rappresentazioni sfarzose e affollate del tardo go-

¹ WITZTHUM-VOLBACH, *Malerei und Plastik des Mittelalters in Handbuch der Kunstwissenschaft*, Potsdam 1924, p. 152.

² BRACH, *Nicola u. Giovanni Pisano*.

tico internazionale, una essenzialità tipicamente toscana, tuttavia essi non aspirano nè all'unità razionale dello spazio nè all'unità dell'azione, ma trovano la loro soddisfazione nel descrivere e dipingere coll'amore del particolare l'architettura e il paesaggio, il vestimento e le armi: merli, torrioni e muraglie, caschi, corazze, stendardi e cavalli, castelli, monti, fiumi e barche.

Perciò abbiamo chiamato il loro stile « analitico ».

Vedremo in un'altro articolo come dieci anni più tardi Giovanni d'Agostino, il figlio di Agostino di Giovanni, tenterà di realizzare una visione tutt'altro che realistica.

(continua).





APPUNTI D'ARCHIVIO

Piero Ginori-Conti – Un libro di ricordi e di spese di Lorenzo e Vittorio Ghiberti (1441-1492)

Narra il Vasari nella vita di Lorenzo Ghiberti, che l'insigne artista, fatte che ebbe le porte bronzee del Battistero, oltre il pagamento dovutogli dall'Arte dei Mercatanti ricevette dalla Signoria, in tangibile segno di soddisfazione, « un buon podere vicino alla badia di Settimo ». Ma il Baldinucci rettificò che non per dono della Signoria, bensì per acquisto fatto con i danari ricevuti dalla Signoria (i documenti però che lui adduce non giustificano la liberalità del governo fiorentino), il Ghiberti era divenuto proprietario del podere. E questo sulla scorta di un libro esistente allora in casa di Cristofano Berardi, di cui l'erudito pubblicò, — non correttamente, — il titolo e tutto il recto della prima carta, e poi quanto comparisce sul recto della carta 46, escludendo i patti con i lavoratori¹.

Il libro sfruttato dal Baldinucci, scomparso all'attenzione

¹ F. BALDINUCCI, *Notizie de' professori del disegno*, III, Firenze, 1768, pagg. 34-37. Noi ripubblichiamo il testo dato dal B. ai Documenti I e II.

degli studiosi, riapparve nel catalogo dell'asta libraria tenuta dalla casa Hoepli in Roma l'8 e 9 maggio 1934; il qual catalogo fu anche illustrato da un facsimile del recto della prima carta, contenente un testo, come sappiamo, già noto. E fu appunto presso la libreria antiquaria Hoepli che io lo acquistai perchè venisse ad arricchire la mia raccolta di cose rare concernenti la storia, in senso lato, di Firenze; e come esistente presso di me il libro trovai ricordato da J. Schlosser-Magnino¹. Ora, per non tenere ulteriormente nascosta agli storici dell'arte questa fonte, mi sono indotto a dare alla luce larghi squarci del contenuto del libro, riassumendone le altre parti che di quelli sono complemento inutile o che per essere di minimo momento non francavano la spesa della stampa.

Il volumetto cartaceo, ancora racchiuso nella coperta originale in pergamena molle e privo di risguardia fin dall'origine, consta di 48 carte numerate tutte dalla mano di Lorenzo Ghiberti; in bianco sono: il verso delle carte 5², 6, 11; tutta la carta 12; il recto delle carte 13 e 15; tutte le carte dalla 22 alla 45 compresa³; il verso della carta 46. Il testo è tutto autografo o di Lorenzo o di Vittorio suo figlio; vi compariscono anche altri autografi, ma di personaggi di nessun rilievo⁴.

Con carta rogata il 5 gennaio 1441⁵ da ser Jacopo Silvestri⁶, Lorenzo Ghiberti acquistava il noto podere prossimo alla badia di Settimo da alcuni dei Biliotti, nella cui famiglia era entrato verso il 1396⁷. Esso, oltre di case da contadini era dotato di una villa padronale, antico fortilizio; e, certo, doveva valere i 360 fiorini che costò, prezzo cui vanno aggiunti i molti altri danari richiesti dai lavori di restauro. Ai 26 di aprile già erano rifatti il palco e la parte cadente del muro anteriore di una casa da contadino, alla quale fu anche costruito il focolare. Curò di poi il Ghiberti dal 4 maggio che venisse fatto il tetto all'entrata del palazzo padronale; quindi prese interesse a alcuni leggeri re-

¹ *La letteratura artistica*, Firenze, 1935, pag. 91.

² Porta in alto la sola data « MCCCCXXXIII a di XXIII di febraio ».

³ A c. 23⁷ sono alcuni conteggi di mano che mi sembra del sec. XVI inoltrato.

⁴ Cfr. per es. Documento III.

⁵ Quando il Ghiberti ai 26 di aprile registrò i suoi ricordi non tenne conto del computo fiorentino, secondo il quale la compra avvenne nel 1440.

⁶ Non ne abbiamo rintracciata l'imbreviatura tra i protocolli sopravvissuti di quel notaio, conservati nel *Notarile* dell'Archivio di Stato in Firenze.

⁷ Documento II.

stauri « sotto el palcho della camera che viene in sulla loggia »¹. Sotto il 12 giugno troviamo il seguente ricordo: « Bartolomeo di Piero Giuntini tolse a fare el tetto della chamera viene in sulla sala. Faciemo due iscritte, l'una ebe detto Bartolomeo, l'altra rimase a me, et soscrivemoci di nostra mano. Et in su detta scritta rimane al detto iscriverò tutti ' denari darò a detto Bartolomeo, et cominciai detto di a dargli danari »²; e il 18 agosto successivo fu chiusa anche questa contabilità³.

Esaurite che fossero per il momento le risorse dell'artista o non rivestendo le lesioni carattere di urgenza, solo alla metà circa dell'aprile 1443 principiarono grandi lavori ad una delle due case da contadino del podere e al palazzo padronale, i quali durarono per tutto l'anno seguente sotto la cura di due maestri muratori, Dino da Settimo e Francesco d'Ambrogio⁴. Dalle partite registrate nel nostro libro è possibile ricavare qualche notizia più particolare sul genere dei lavori: al 13 luglio 1443 Cecco d'Ambrogio aveva già costruito « e' fondamenti de' pilastri che si fecero per farvi suso gli archi, in su che si fece el muro che si rifece del fosso »⁵; poco prima Bartolomeo « dalla piazza de' Tornaquinci » aveva scalpellato « uno davanzone si de' mettere in sulla scala va nella torre »⁶; e il fosso e la torre richiamano il carattere di fortezza che aveva rivestito in più antichi tempi il palazzo padronale. Altri lavoretti di minor conto, intorno ai quali non possediamo notizie minute, vennero eseguiti dal medesimo Cecco d'Ambrogio nel primo semestre del 1445⁷.

Intanto Lorenzo scultore, preso amore alla terra, aveva arrotondato il suo podere con una vigna di 16 staia ora comperata da Quintino di Francesco, parente del suo contadino Papi di Giuntino, facendo stendere il documento da ser Luigi di ser Michele Guidi il 3 dicembre 1444⁸. Ma per quanto nella carta

¹ *Libro di spese*, cc. 1^v-2^r.

² *Libro di spese*, c. 2^v.

³ *Libro di spese*, c. 3^r.

⁴ *Libro di spese*, cc. 3^r--11^r.

⁵ *Libro di spese*, c. 7^r.

⁶ *Libro di spese*, c. 7^v.

⁷ *Libro di spese*, c. 10^r.

⁸ Nell'Arch. di Stato in Firenze, *Notarile*, L-343, vol. degli anni 1443-46, c. 51^v, conservasi l'imbreviatura dell'atto, di cui facciamo seguire il regesto per completare le notizie date dal Ghiberti stesso (cfr. Documento III): « Actum in populo abbacie de Septimo, presentibus testibus Arrigho Johannis de Alamania, habitatore in populo Sancti Laurentii de

di vendita troviamo scritto che il Ghiberti avrebbe dovuto pagare ciò che al momento rimase da dare del convenuto prezzo di 72 fiorini entro il settembre 1445, egli in realtà solo il 22 marzo 1448 finì di saldare il suo debito¹, segno di scarse disponibilità finanziarie, le quali si riflettono anche nella mancanza di registrazioni nel libro per alcuni anni, eccettuato un ricordo del 28 maggio 1446 del seguente tenore: « Giovanni da Settigniano, chiamato el Favilla, de' avere per una pietra ci fece venire da Settigniano, tonda, di macignio, pel pozo della corte grande, lire cinque. Fu rozza, cioè non lavorata »².

Quando riprincipiano le notizie, ossia al settembre 1453, l'ormai vecchio Lorenzo scultore, forse tutto immerso nei suoi *Commentari*, aveva lasciato la cura dei beni fondiari al figlio Vittorio; e fu costui che sul solito libro così scrisse: « Ricordo chome a dì 8 di settembre 1453 io Vettorio di Lorenzo Ghiberti allogai a raconciare un pezo di tetto, che non v'era, dalle chanali, al luogo mio a sSettimo, a Biagio d'Antonio maestro dalla Lastra, in questo modo: io gli dovevo pagare tutto ongni lavorio andassi in detto tetto, ciò canne, corenti, travi, aguti, coperte, archali, bullette. E più gli alogai a ffare due pilastri di mattoni a detto tetto servono, e più uno pilastrello sotto una trave grossa, el quale è fermo in sulle sponde delle canali ». Seguono le spese minute fatte nel tetto, che vennero chiuse il 4 ottobre quanto fu saldato il maestro³.

Affezionato al suo podere al pari del padre, nel maggio

Florentia, et magistro Gabriello magistri Manovelli, medico, habitatore Florentie, et Francisco Papi Dominici de Fesulis, habitatore Florentie. Ghintinus ol. Francisci Donatini dicti populi abbatis de Septimo vendidit Laurentio ol. Cionis Ghiberti, vocato Laurentio Bartolucci, civi florentino populi Sancti Ambroxii de Florentia, presenti, unum petium terre vineate star. sedecim, positum in populo plebis Sancti Juliani a Septimo, loco dicto in Pantano, cui a I° via, a II° via, a III° magistri Gabriellis magistri Manovelli et in partem Bartolomei Becti Trinciavelli, a IIII° dicti emptoris, pro pretio LXXII flor. auri, de quo emptor solvit in presentia mei et testium flor. L auri cum dimidio alterius flor., et residuum promisit solvere per totum mensem septembris proximi futuri ». Segue il consenso di Lorenza, moglie del venditore. — Nel vol. è inserito un biglietto mutilo indirizzato a « [Ant]onio di ser Luigi di ser [Michele] Guidi » e sottoscritto « Vettorio di Loren[zo] », dove ancora leggesi « Una chonpera fatta a dì 3 di dicembre 144[4].... di staiora 17 incircha. dice in Lorenzo di Cione.... »: evidentemente più tardi Vittorio Ghiberti ebbe bisogno di una copia del documento.

¹ Documento III.

² *Libro di spese*, c. 9^v.

³ *Libro di spese*, cc. 13^v-14^r.

del 1458 Vittorio Ghiberti accrebbe nuovamente i possessi acquistando da Corso di Filippo Puccini con rogito del notaio ser Domenico di ser Santi un pezzetto di terra di 19 panora¹, il cui prezzo fu terminato di pagare il 29 ottobre², quando da un anno e qualche giorno erano ricominciate le registrazioni di versamenti in favore di Biagio d'Antonio dalla Lastra, le quali durarono fino a tutto il gennaio 1460³. Dalle spese per il legname comperato dal 24 maggio 1458 in poi scorgesi che tenne molto occupati il palco della loggia, dove si fecero anche « canti e usci »; per di più si mise un comignolo « al tetto della chamera dal lato dinanzi sopra al fosso », e si recinse con cannuce l'orto del contadino. Degne di particolare rilievo le sogliette « per fare due finestrette sopra al palcho della loggia », perchè uscite dalla bottega di « Desiderio lastraiolo a Santa Trinità », personaggio in cui è da vedere Desiderio da Settignano scultore⁴.

Poi anche Vittorio Ghiberti si fermò per più di un decennio, e solo per amor di completezza e per arricchire di dati la biografia di quell'artista ricorderemo come il primo agosto 1461 comprò « una toppa e chiave alla camera della torre di sotto in sulla corte »; come nel 1467 vendette degli olmi al solito Biagio d'Antonio « per mezzo di lui: e in rapporto a questo affare è il seguente « Ricordo chome a dì... » di novembre 1468 Biagio detto mandò Nencio suo fratello per gli olmi v'erano rimasi e per una meza chatasta di lengnie, e chosì gli furono consengniati per el Navarra mio lavoratore »⁵.

E fu all'opera del medesimo Biagio d'Antonio che il Ghiberti nuovamente ricorse per ricostruire dei tetti e tirar su dei

¹ I frammenti dei rogiti di costui, oggi nell'Arch. di Stato in Firenze, *Notarile*, non contengono nè questo nè il documento menzionato in altri ricordi di Vittorio Ghiberti (cfr. infatti Documento V).

² Documento IV.

³ *Libro di spese*, c. 14^v. A c. 16^v è notizia di 3000 pianelle acquistate il 28 giugno 1456, materiale che però dovette essere adoperato più tardi.

⁴ Per questi lavori cfr. *Libro di spese*, cc. 15^v-17^v. A c. 15^v si ricordano, sotto il 24 maggio 1458, gli speciali Battista e Iacopo « mia pigionali al canto alla Palglia »; e a c. 16^v, sotto il 18 dicembre 1458, un certo Francesco « sta mecho in chasa ». — Che poi Desiderio avesse realmente bottega presso la chiesa di S. Trinità, è mostrato da C. KENNEDY, *Documenti inediti su Desiderio da Settignano e la sua famiglia*, in *Rivista d'Arte*, XII, 1930, pag. 250.

⁵ In bianco nel testo.

⁶ Per tutto questo cfr. *Libro di spese*, c. 17^v.

muri, lavori che dal saldo del 25 maggio 1472 appariscono fatti per buona parte nel palazzo padronale, pel resto in una casa da contadino¹. Il successivo saldo, avvenuto il 22 marzo del 1474, informa di nuovi lavori ancora, eseguiti pur essi da Biagio di Antonio, sia all'uno che all'altro edificio²; ma questi furono lavori di mole molto minore ai precedenti, e vennero compiuti con intervalli di tempo tra loro³.

In seguito alle sue prestazioni il maestro muratore rimase creditore del Ghiberti di una sommetta, di cui riscosse qualche soldo fine alla fine del 1474⁴; poi si ritrovarono insieme il 4 marzo del 1479 a rivedere gli interessi comuni, e nel saldo Biagio di Antonio rimase accreditato di 26 lire. Qualcuna di queste egli poté avere fino ai 5 di maggio 1481; le rimanenti, se le volle, dovette ottenere una sentenza, certo della Mercanzia: ma quando egli ne rilasciò ricevuta nel nostro libro era il 18 agosto 1492!⁵. E con questa notizia si chiude il libro delle spese cominciato mezzo secolo prima da Lorenzo Ghiberti; ma ancora un altro accrescimento del podere era avvenuto mentre erano eseguiti i lavori di muratura, e meglio diremmo un arrotondamento, perchè trattavasi di due staiora e nove panora di greto valutati 19 lire. La compera era avvenuta ai 10 di aprile 1473, e siccome la terra un tempo era appartenuta anch'essa ai Biliotti e aveva fatto parte del podere⁶, il desiderio di Vittorio Ghiberti di insignorirsene per ricostituire l'integrità del fondo appare umano e giustificato.

DOCUMENTI

I (c. 1^r).

MCCCCXXXI^o a dì XXVI d'aprile.

Al nome di Dio e della sua madre madonna sancta Maria e di tutta la corte del Paradiso e del beato meser sancto Piero e del beato meser sancto Pagholo e del beato meser sancto Giovanni batista e del beato *) sancto Giovanni vangielista b) e di tutti c) li santi d) e sante di Paradiso.

a) bato b) vagielista c) tutta d) *Corretto da la s(an)c(ta)*

¹ Documento VI. Cfr. anche *Libro di spese*, cc. 17^v-18^r.

² Documento VII. Cfr. anche *Libro di spese*, cc. 19^v-20^r.

³ Cfr. *Libro di spese*, c. 21^r.

⁴ *Libro di spese*, c. 19^v.

⁵ *Libro di spese*, c. 21^v.

⁶ Documento V.

Questo libro è di Lorenzo di Cione di ser Bonacorso Ghiberti, detto Lorenzo di Bartoluccio^{e)}, maestro delle porte^{f)} di sancto^{g)} Giovanni. In questo libro iscriverò tutte le spese ch'io farò nel podere da Settimo in murare e inn acrescere detta possessione, e comincerò detto dì di sopra XXVI d'aprile, inn aumento et fortificatione^{h)} et bellezza di detta possessione, al nome di Dio, et chiamasi libro di ricordanze segnato A.

MCCCCXXXI a dì II di gienajo.

A dì due di gienajo al nome di Dio portò Domenico di Francesco di Simone da Sancto Chascianoⁱ⁾, chiamato Capello, sensale, uno fior. largo pello danaio di Dio per arra di detta possessione, e detto dì si conchiuse detto mercato. Ebbe detto fior. 1 sol. 9.

La carta di detta possessione si fece a dì cinque di gienajo per ser Jacho Salvestri, notaio fiorentino, del popolo di Sancto Brocolo di Firenze.

A dì sette di dicembre 1441 si puose in su el banco di Bono per detta chagione, a pititione di Bilioto e di Sandro Biliotti, suo consorte sì veramente che 'l detto Bilioto di detto danaio no movesse senza la volontà di detto Sandro di Giovanni Biliotti e se ne faciese la volontà di mona Letta, donna che fu di meser Bandino Panciatichi, la quale soda detta possessione per^{j)} Biliotto di Sandro di Biliotto Biliotti. Ancora obrighò el detto Biliotto, come si contiene nella carta, la dota della madre, la quale no ritrasse mai de' beni che lasciò Sandro suo padre (la quale madre di Biliotto fu figliuola di meser Tomaso Soderini); sì come ereda^{m)} della madre sodò detta possessione in su detta dottaⁿ⁾, che fu fior. mille. E fu la prima donna che ebbe Sandro di Bioliotto suo padre, el quale ebe due donne; la seconda^{o)} dona fu donna di Gientile^{p)} Bissdomini^{q)} e riebe la dota sua, e rimase di detta donna uno figliuolo del detto Sandro, el quale quello che gli tocava ne trase prima.

Puossesi a dì cinque o vero a dì sette di dicembre 1441 fior. cento venti. fior. 120.

E a dì quindici^{r)} dicembre fior. quarantasette d'oro. Fuorono di danari di Monte si vendero. fior. 47.

E a dì ventisei di giugno^{s)} fior. settantasei. fior. 76.

E detti danari si pagharono per detto banco di Bono di Giovanni Boni banchiere, al quaderno segnato N, a carte 23.

Somma fior. 243.

Ebe el detto Bilioto da el^{t)} camarlingho^{u)} di Sancta Liperata, el quale chamarlingo^{v)} fu Lorenzo di Cresci. Ebe^{w)} [da] detto camarlingho^{x)} fior. cinquanta d'oro, e' quali danari ebe a dì primo di gienajo 1441. fior. 50.

Ebe per me in più partite da Chapello sensale fior. sei d'oro. fior. 6.

e) detto - Bartoluccio *nell'interlinea*; sul rigo rasura di un vocabolo di sei-sette lettere.

f) *Corretto da della porta* g) *Sul compendio sco manca il segno di abbrev.* h) fortichatione

i) Chaciano l) *Corretto su a* m) *Così il testo.* n) seco(nda) o) Gientile

p) *ci aggiunto nell'interlinea.* q) giuggnio r) *da el corretto su altre lettere; la e forse*

è espunta. s) camarligio t) chamarligio u) *be corretto su da* v) *Manca nel testo.*

Ebe da me detto Biliotto di Sandro di Bilioto Biliotti fior. cinque in grossi a di otto di giennaio. Paghai tutta ghabella di mio. fior. 5.

Anne avuto per resto di detto paghamento da Nicholaio chamarligho ^{x)} de l'Opera di Sancta ^{y)} Liperata, a di venti d'aprile 1441, fior. cinquantacinque ^{a)} d'oro, e' quali danari apariscono ^{b)} al quaderno di Nicholaio Bilioti a carte 54. fior. 55.

Somma fior. 360.

Fecene charta, come è detto di sopra, ser Jachopo Salvestri a di 5 di giennaio 1441. El quale podere è nel popolo della pieve di Sancto ^{c)} Giuliano a Settimo, àfossi intornintorno, à chasa da signore ^{d)} e due chase da lavoratori e una torre in mezo. A di 24 d'ottobre se paghò Vettorio la ghabella fior. 20. In questo a carte 46 come Bilioto Bilioti comperò detta posesione.

II (c. 46 ^r)

MCCCC 41 a di V di gienaiio.

Levato detta da libro di Sandro di Biliotto Biliotti, da carte 97:

Uno podere con una tore da metere in forteza e abitazione da signiore, con fossi intorno ^{e)} e circuito di mura e ponte levatoio, e con due chase da lavoratori fuori del circhuito di detta forteza, dove sono kanali da vino e strettoio chon ogni aconcime da vendemia, con vignia e terra lavorata in tutto istaiora 94 a corda. E detta possessione e forteza termina co' suoi confini: dalle tre parti via e dalla quarta confina l'Arte di Kalimala francesca col tereno che fu di Piero Botardi. È posta nel popolo ^{f)} della pieve a Sancto Giuliano a Settimo in mezo tra la detta pieve e lla badia a Settimo. Costò detta possessione di primo chosto fior. 835 sol. 10 a oro colla metà della ghabella, che pagò Biliotto avolo di detto Sandro, carta fatta per mano di ser Christofano di Nicholò Pagnozi da Montevarchi, notaio fiorentino. E così apare a libro di detto Sandro, a carte 97.

Conperosi conn ^{g)} inkaricho d'avere a dare ongni anno mentre vivesse suora Ghostanza... ^{h)} de' Mazzetti, monacha del munistero di Monticelli fuori della Porta a Sancto Piero Ghatolino fior. 10 per anno. E visse detta suora Ghostanza anni dicioto poi che Bilioto conperò detta possessione. Venne a chostare tanto più quanto ebe detta suora, furono fior. 180. Detta suora Ghostanza morissi a di... ⁱ⁾ di settembre 1414 e liberò ^{j)} detto lascio.

El detto Biliotto avolo di detto Sandro raconciò una torre de' canti di detta forteza e muroviuna sala in volta e altri lavorii per insino a questo di 26 di marzo 1421. Spese circa ^{k)} di fior. 400 o più.

Ricordo de' patti cho' lavoratori, e' quali àno a mezo el podere: el seme àno a meter tuto e' lavoratori e la metà dello isciverso ^{l)} delle fave.

Questi sono e' vantaggi che fanno e' lavoratori agli osti: àno a dare all'oste libre 50 di carne di porcho a l'anno; àno a dare paia 2 di chaponi,

x) chamarligho z) Sul compendio sca manca il segno di abbrev. a) cinqu(an)tacine
b) apariscono c) Sul compendio sco manca il segno di abbrev. d) Segue, sbarrato, con
fossi intorno e) itorno f) poplo g) conni, h) I punti sono del testo. i) liberò
il corretto da liberò k) circa l) Così il testo.

sette o otto serque d'uova. E così è scritto in su' libro di Sandro Biliotti e di più altri lavoratori istati in su detto luogho tenuti da detto Sandro.

Questa iscritura è levata da libro di Sandro di Biliotto Biliotti a carte 97, come è detto di sopra. Copiosi in su questo libro 1441.

III (c. 47^r).

MCCCCXXXIII^o a' dieci di dicembre.

A di detto conperai da Quintino di Francesco una vignia di staiora sedici ^m) posta nel popolo della pieve di Sancto Giuliano a Settimo: dalle due parti via, dalla terza parte Bartolomeo Trinciavelli, dalla quarta maestro Ghabriello medico, el quale fu giudeo, a ragione di fior. quatro e mezo lo staioro. Fune rogato ser Luigi di ser Michele Quidi, notaio fiorentino. Sodò detta vignia Michele di Martino....ⁿ), suo nipote; fu mezano a farmi comperare detta vignia Papi Giuntini parente di detto Quintino. E chosì n'aparisce carta ^p) di mano di detto ser Luigi. E dette parola a detta vendita detta mona Lorenza ^q), donna di detto Quintino. Fu testimone maestro Ghabriello e 'l Papi Giuntini e Francesco ^r) di Papi Buioni da Fiesole e Giuliano figliuolo di detto Papi Giuntini. E a ^s) di 23 d'ottobre fior. uno largo e uno quatrino ^t) e uno danaio per dare a Quintino el danaio di Dio, el quale gli ^u) die' per Papi Giuntini ^v). fior. 1 sol. 10. den. 5.

Ebe detto di tre di dicembre Quintino ^w) fior. cinquanta d'oro in fior. larghi, e' quali danari s'anoveràno in mano del detto Quintino ^x) in sul letto per el nipote e ser Luigi et Papi Giuntini, el quale fu mezano tra me e Quintino ^y), e presente mona Lorenza donna del detto Quintino ^z). E fu presente el detto maestro Ghabriello a vedere dare in propria mano del detto Quintino e' detti danari. fior. L.

A ser Luigi quando conperai detta vignia per fare detto contratto per detta conpera per chagione avevo menato detto ser Luigi di ser Michele Ghuidi da Firenze ^a) per fare la carta di detta conpera; ebe da me uno fior. di camera, e' quale à' pagare la metà di detta spesa el detto Giuntino. Questo ^b) si fece perchè era infermo nel letto. fior. 1 lire — sol. 7.

Paghai la ghabella di detto contratto, la quale ghabella de' pagare la metà di detta spesa ciascuno di noi. Paga circa di fior. quatro di sugiello tra spese e ghabella. fior. 4 lire — sol. 5.

A di 6 d'ottobre 1445.

Mandai a Settimo di detto Domenico che sta mecho, che portasse a Ghuintino fior. dieci larghi, e' qual danari andò detto Domenico con Papi di Giuntino e dierono al detto Quintino e' detti dieci fior. larghi a

m) *Corretto in un secondo tempo su diciasette* n) *In bianco nel testo; dopo Martino è scritto su[o]* p) *carata* q) *Nell'interlinea, dove fu aggiunto in un secondo tempo; sul rigo Lorenza corretto su altro vocabolo che terminava in -na* r) *Francesco* s) *Ripetuto.* t) *quatrino* u) *gl'* v) *Quest'ultimo periodo dovette essere aggiunto in un secondo istante del primo tempo.* z) *Quintino; il vocab. è preceduto da una e superflua.* a) *Quintino* b) *Quintino* c) *Frenze, con sopra un segno di abbrev. superfluo.* d) *gesto*

ragione di lire quatro *) l'uno sol. sedici: sono in tutto fior. undici lire una sol. cinque. Volle detto Quintino gliele anoverasono in sua mano presente *) la sua donna e Papi Giuntini. fior. XI lira 1 sol. 5.

A dì 11 di gienajo.

A Quintino di Franciesco portò Papi Giuntini su' parente fior. cinque larghi, e' qua' danari sono *) di detta vignia. fior. 5 larghi.

A dì otto di maggio 1446 portò Giuliano a Quintino, portò per resto della vignia, lire cinque *) sol. sette. Faciemo ragione insieme quando ser Antonio da Ghambassi *) fece la fire. fior. — lire 5 sol. 7.

MCCCCXXXV. II d'aghosto a dì 3.

Ebbe Giulian di Papi Giuntini *) per Quintino in chasa, presente Franciesco di Papi Buioni, lire dieci. Portò el detto Giuliano al detto Quintino. fior. — lire 10.

Io Quintino *) ò riceuto uno fior. largho a dì 22 di marzo, el quale mandò Lorenzo per resto de la vignia chonperò da Quintino, el quale fior. arechè Francescho di Papi che istà chon eso lui.

A Ghuintino *) di Franciesco mandai uno fior. largho per Franciesco di Papi Buioni per ongni suo resto della vignia e di nove panora dicieva detta vignia (e mezo *) era più. De' quali danari fe' soscrivere di sopra a Giuliano in suo nome, di Papi Giuntino, chome è scritto di sopra *). Sì che detto Quintino à ricevuto ongni suo resto di detta vignia e finito di paghare a dì 22 di marzo.

IV (c. 47 v).

Richordo chome ogi questo dì 29 di ottobre 1458 io Vettorio di Lorenzo pagai a Bano di Pucino da Badia lire 3 sol. X den. 4. Furono per resto di panora dicianove *) di terra *) conperata da Corso di Pipo di Franciescho Pucini da Badia †, sì chome aparisce *) carta per mano di ser Domenicho di ser Santi, nella quale promisse sopradetto Corso e Nardo suo figliuolo, quando fussi inn età Pasquino suo figliuolo †), di farlo

e) qutro f) p(er)sette g) *Segue, sbarrato*, pe' resto h) cique i) Ghabassi l) Guntini m) Quntino n) *La prima i aggiunta nell'interlinea.* o) e mezo aggiunto nell'interlinea. p) *L'asta della p è tagliata da un segno di abbrev. superfluo.* q) dicianove r) terrra s) aparische t) suo figliuolo aggiunto in margine con segno di richiamo.

† Il seguente foglietto che, frammentario, conservasi cucito a c. 48 del *Libro di spese*, informa dei vecchi proprietari del terreno:

† A dì 11 di giennaio 1458.

Fassi fede per me Tommaso Biliotti chome apariscie a libro debitori e creditori segnato B, carte 9, ch'egli è 1º pezzo di terra di staiora due a corda nel popolo della badia a Settimo dirinpetto a essa badia; e apariscie avello venduto [a]l fratello di Puccino dalla badia a dì 2 di luglio 1446. Cosl però ne fo f[ede]

ratificare a detta vendita. Sichè oggi sopradetto^{u)}) Bano à riceuto ongni resto di detta vendita di detta terra, la qual montò^{v)}) in tutto lire quaranta sol. 7 den. 6, a ragione di fior. sei lo staïoro; mezano ne fu Guido di Matteo di Guido e Biagio di Romolo^{z)}) misurò detta terra.

lire 40 sol. 7 den. 6.

El pagamento fu in questo modo, cioè:

a Chorso detto insino a dì 28 di magio 1458 fior. uno largo.
Portò e' detto^{a)}). lire 5 sol. 8.

a lui detto fior. uno largo, portò Nardo suo figliuolo, presente Piero Serralgli, per la valuta di lire 5 sol. 8, a dì^{b)}) di giungnio^{c)}) 1458. lire 5 sol. 8.

a lui detto fior. due larghi, in sul ponte ebbe da mme contanti, e' quali mi negò. Disse per dare a Pietro.

a lui detto a dì 28 di luglio fior. uno largo. Disse aveva a rendere danari a mona Mechara di Chasino. lire 5 sol. 8.

a lui detto a dì 15 d'agosto, in chasa a Settimo, fior. tre larghi. lire 16 sol. 4.

a lui detto per fattura d'un guarnello cucì la Madalena lire 1 sol. 10.

a lui detto per un barile e mezo di vino ebe di mio lire 1 sol. 10.

a lui detto per la metà della gabella pagai per lui lire 1 sol. 2 den. 6.

a lui detto, e per lui a Bano Pucini, lire tre sol. 10 den. 4^{d)}) per resto. Fu fior. uno largo, del quale n'ebbi sol. 37 den. 4.

lire 3 sol. 10.

Somma lire 40 sol. 16 den. 6.

V (c. 48^{r)}).

MCCCCCLXXIII a dì 10 d'aprile.

Ricordo chome a dì X d'aprile 1473 io Vettorìo di Lorenzo di Cione Ghiberti conperai da Corso di Pippo di Francescho, popolo della badia di Sancto Lorenzo a Septimo^{e)}) un pezo di greto di staïora due e panora nove [e]^{f)}) confinato: da primo detto Vettorìo, da secondo Andrea di Meo d'Andrea, popolo della badia.

E più comperai da detto Chorso sopradetto staïora due di greto e panora due, la qual terra fu altra^{g)}) volta con detto palagio, comperata^{h)}) per Sandro Biliotti da Piero di Serralglio per l'adrieto nostro lavoratore, la quale terra è dove si dice era la capanna di Piero di Serralglio, confinata: da primo via de' Lanberti o vero via o vero chiasso della capanna di Piero di Serralglio, secondo e terzo le rede di Giovanni di Baldo, da quarto Angniolo sarto, charta fatta per mano di ser Domenico di ser Santi

u) *Segue, ripetuto*, detto v) *Segue, espunto*, montò z) di Romolo aggiunto in margine; nel testo, sbarrato, di Pasquino a) *Segue, sbarrato*, per la valuta di lire cinque sol. 8 b) *In bianco*. c) giungnio d) den. 4 aggiunto nell'interlinea: questi 4 den. non compaiono nella colonna dei numeri. e) Septimo f) *Foro nella carta*. g) altre h) coperata.

d'Arezo; e 'l pagamento fatto per mano di Francesco di Romolo Gucci, banchiere in sul canto di Calimala vecchia, per pregio di lire 19 in tutto, delle quali detto Corso da detto banco n'ebbe per me lire quindici in fior. due larghi per lire cinque sol. dieci l'uno, in tutto lire undici, e più ebbe lire quatro in quatrini, in tutto lire 15.

E più io Vettorino di Lorenzo di Cione Ghiberti promissi per detto Corso lire quatro a Giuliano di Guido di Matteo di Guido per uno accordo fatto tra loro per mezzo di Chimenti di Mecochio e di me Vettorino, sìchè detto Corso è pagato delle sopradette terre da me Vettorino per insino alla soma di lire diciannove. El pregio delle quali terre fu rimesso, e così stimorono detti Chimento di Mecoccio e'l Poeta Giuntini, ch'io Vettorino di Lorenzo Ghiberti dovessi pagare, e chosì ò fatto, lire 19.

† MCCCCLXXIII.

Ricordo chome ogi questo dì 9 di maggio 1473 ebbe Giano di Guido lire tre. Sono per una promessa gli fe' per Corsellino di Pipo di Francesco di lire quatro. lire 3.

Giano di Guido de' dare per rest[o] ¹⁾ d'una promessa gli fe' per Corsellino di Pipo di Francesco, popolo della badia di Settimo, di lire quatro, sol. venti. Ebbe e' detto da me; annoveragliele in sul muriciuolo del ponte della badia. Le quali lire quatro di detta promessa sono per resto di lire diciannove avevo conperato da Corsellino la terra di sopra nominata, ed è ogi questo sopradetto dì pagata la sopradetta terra. lire 1^a.

VI (c. 18^{va}).

† MCCCC^o LXXII a dì 25 di maggio.

Biagio d'Antonio di Lorenzo maestro dalla Lastra a Gangalandi de' dare lire dugento cinquanta sette sol. diciannove den. 4 picc. ogi questo dì detto di sopra. Sono per più danari e chose pagati e dati a llui e per lui a più persone insino alla soprascritta quantità de' detti danari detti di sopra, e' quali sono per più lavorii m'à fatti, ciò per tetti impianellati a ragione di sol. due el braccio, e per più mura a ragione di sol. 3 e den. dieci el braccio a sua fattura e rena e calcina ¹⁾ e maestero. De' quali danari e llavorio e chose fatte e date per me a llui e per lui a me, ogi questo soprascritto [dì] ¹⁾ facciamo conto ^{m)}, fine e stalglio di quanto avessimo auto a ffare insieme, e pongmiano ⁿ⁾ perpetuo silentio d'ogni e qualunque chosa. Restogli a dare d'accordo lire cinquanta; e' quali danari, di che io Vettorino resto debitore del detto Biagio, detto Biagio me ne fa tempo mesi diciotto, e chosì ne farà ricordo Biagio detto al libro suo a carte... ^{o)}. Fessi conto nella somma delle lire dugento cinquanta sette sol. diciannove den. 4 di lire sessanta otto pagati a Domenicho Bartoli, e di lire ottantuna pagati (per me pagò Batista spetiale) a Franciescho Sengni. E più si pagò lire 29 sol. X a Salvestro Lapi; e più e' ebbe lire 35, furono per olmi ebbe da me; e più ebbe lire cinque sol. 16 per calcina; e più ebbe

i) Foro nella carta. k) e calcina aggiunto in margine. l) Saltato nel testo. m) Su con è un segno di abbrev. superfluo. n) Così il testo. o) In bianco.

lire tre sol. dieci, si gli mettono per una trave rotta doveva rimettere a su' spese nella chasa del lavoratore; e più si gli mette in conto per la terra stette ocupata anni 16 lire nove; e più ebbe in più partite lire ventisei, sol. 3 den. 4. Fa la somma in tutto de' sopradetti danari, ciò di lire dugento cinquanta sette sol. 19 den. 4. lire 257 sol. 19 den. 4.

Biagio d'Antonio di Lorenzo maestro dalla Lastra a Gangalandi dee avere per tutti questi lavorii, che qui di sotto si diranno, de' quali n'abbiamo fatto stalglgio, chome dirinpetto appariscie. E' lavorii furono questi, cioè:

per braccia quattrocento ventuno di mura arechate a misura di grosseza di mezzo braccio, le quali sono sopra la loggia, e sopra la chamera in volta è mattone sopra mattone, tutte dette mura misurate vano per piano, si dà al detto Biagio a sua fattura e a sua rena^{p)} e calcina d'accordo sol. 3 den. 10 del braccio.

E più dee avere per braccia cento novanta di mura di mezzo braccio, contando le mura di mattone sopra mattone^{q)} a mura di mezzo braccio, fatte ne' necessari della chamera grande e ne' necessari della chamera in volta e nella cucina dal forno all'aquaio. In tutto cento novanta, a ragione el braccio chome di sopra. Montano le dette mura lire cento quindici. lire 115.

E più de' avere per due pilastri fatti nella loggia di braccia diciannove tra sopra terra e sotto' tera, per pregio di sol. venti el braccio a sua spese di mattoni, calcina, rena e maestero, in tutto lire diciannove. lire 19.

E più dee avere per braccia cinquecento trenta^{r)} quatro di tetti impianellati, ciò per sua fattura e calcina, e' quali sono sopra la loggia e sopra la chamera in volta e sopra la chamera che è sopra el fosso.

E più de' avere per braccia cento cinquanta di tetti impianellati sono sopra a' necessari e parte in cucina. Tutti e' detti tetti debbe avere del braccio a sua fattura e calcina a ragione di sol. due el braccio. Montano lire sessanta otto e sol. otto. lire 68 sol. 8.

E più dee avere per corenti e archali d'albero e pianelle misse in detto tetto di suo, e per 700 pianelle, in tutto lire 16 sol. 4. co' corenti e archali, a ragione di lire cinque e' corenti^{s)}.

E più dee avere per trecento cinquanta pianelle lire tre sol. dieci, e per ducento tegoli lire due sol. dieci, e per venti quatro enbrici lire una sol. quatro, e per dodici staia di calcina lire 1^a sol. dieci, e per mille dugento mattoni lire dodici, e per mille mezane lire dieci, e per tre opere di maestro e tre opere di manovale (sono per aconciatura della gronda sopra el fosso della sala grande) lire tre sol. dieci, e per aguti e canne lire tre sol. dodici, e per conciatura di due travi d'abete e per conciatura di corenti lire una sol. sedici; lire 39 sol. 12.

E dee avere per mille cinquecento pianelle si missono nella chasa del lavoratore, delle quali l'entera somma fu duomila settecento, che a me ne tochava a pagare la metà chome per la scritta [si]^{t)} contiene, che sono la somma di lire quindici. lire 15.

E più de' avere lire trenta sei chome al libro di detto Biagio segnato B dare e avere, carte 109. Furono fior. sei larghi e resto moneta ebbero per lui dallo sensale ciamato^{v)} Gerardo detto lo Schaza. lire 36.

p) *Segue, sbarrato*, d'acor[do] in margine.

t) *Saltato nel testo.*

q) *matto* r) *treta*

u) *Così il testo.*

s) e per 700-corenti aggiunto

Io Biagio d'Antonio di Lorenzo ò fatto chontto e saldo chol sopradetto Vettorio questo dì 25 di magio 1472, e sono chonttento a quanto v) di sopra si chonttiene questo dì detto.

VII (c. 20 v).

† MCCCC° LXXIII.

Ricordo chome ogi questo dì ventidue di marzo 1473 io fe' conto e saldo con Biagio di Antonio maestro da Lastra degli infrascritti lavori m'aveva fatti, cioè:

pel tetto mi fe' sopra la torricina della chasa del lavoratore in sul fosso, che faciàno sia braccia 36 el tetto a sol. 2 el braccio di fattura, e per braccia 37 di mattone sopra mattone a ragione di den. 18 el braccio, e per braccia 30 d'intonichato a sol. uno el braccio. Di tutto detto lavorio faciamo stalglìo d'acordo lire sette, e di tanto è creditore, chome apare al suo quaderno, carte 124, sengniato C. fior. — lire 7.

E più de' avere lire cinque sol. 19, sono per coprire e mettere a lengniamme e canne e fattura del tetto delle chanali, d'acordo et come di sopra v) appare al quaderno di detto Biagio carte 124.

fior. — lire 5 sol. 19¹.

E più dee avere lire otto sol. 10, sono per più opere aiutò quando rifondai la chasa del lavoratore, d'acordo con detto Biagio chome apare a suo quaderno, carte 104, segnato C. fior. — lire 8 sol. 10.

E più dee avere lire sei, sono per braccia 60 di tetto impianellato mi fe' sopra l'andito va in sala terrena sopra l'uscio della cucina, d'acordo lire sei chome appare a suo quaderno, carte 104. fior. — lire 6 sol. —

E più dee avere lire sei per fattura di braccia 60 di muro delle canali, d'acordo chome a suo quaderno, carte 130. fior. — lire 6 sol. —

lire 33 sol. 9.

v) quattro z) *Segue, non finito*, si chont[iene]

¹ In margine è annotato: « Tutte spese messe di mio »





BIBLIOGRAFIA

ANDREA PETER, *Pietro és Ambrogio Lorenzetti egy elpusztult Freskó-ciklusa*.

Di Andrea Peter è un articolo nel Bollettino del Museo di arti figurative di Budapest del 1930 (pag. 52), sugli affreschi perduti dei Lorenzetti nella facciata dell'Ospedale della Scala a Siena.

Queste pitture che recavano un'iscrizione attestante il concorso dei due fratelli all'opera e la data 1335 rappresentavano, secondo come si ricava dalle fonti, la nascita, la presentazione al tempio, lo sponsalizio e la visita della Madonna.

L'A. si propone di rintracciare la composizione di queste opere, delle quali non è rimasto alcuna copia diretta in disegni o incisioni dopo il loro disfacimento provocato nel 1720 (col toglier loro di sopra il riparo d'un tetto), dalle numerose repliche di questi stessi quattro soggetti nell'arte senese dalla metà del '300 al '500, basandosi sulla concordanza di ripetizioni e di influssi formali; in ciò favorito dal carattere tradizionalista e mediocre di quell'ambiente che dopo la fioritura dei suoi geni nella prima metà del sec. XIV non fece che rielaborarne le creazioni durante un secolo e mezzo.

E così per la nascita, dalle simili rappresentazioni di Bartolo di Fredi in S. Agostino a S. Gimignano (fig. 1), cui si lega l'altra non nominata dall'A. nella predella all'Accademia di Siena (n. 98), del Sassetta ad Asciano, di Giovanni di Paolo nella Galleria Doria a Roma, della sacrestia del duomo di Siena, viene a stabilire un tipo dal letto posto sulla destra della

scena e collocato in profondità invece che in larghezza, con tendenza cioè ad accentuare l'effetto di spazio, diverso da quello della natività di Pietro del 1342 all'Opera del duomo a Siena (fig. 2), e che certo non può rimontare



Fig. 1. — BARTOLO DI FREDI: La natività della Vergine.

(Sangimignano. — S. Agostino).

alla piccola personalità d'un Bartolo di Fredi del quale in ordine di tempo troviamo la prima replica.

Per la presentazione, la scena analoga fra gli affreschi di S. Leonardo al Lago (assai antichi, circa 1350), quella di Giovanni di Paolo all'Accademia di Siena, due nella pinacoteca vaticana, l'una di Saro di Pie-

tro, l'altra di scuola del Sassetta, un riquadro nella sacrestia del duomo di Siena, alle quali posso aggiungere un frammento di predella di Niccolò di Buonaccorso agli Uffizi (n. 14, fig. 3), fra le composizioni più significative.



Fig. 2. — PIETRO LORENZETTI: La natività della Vergine.
(Siena. — Museo dell'Opera del Duomo).

e un altro vagante sul mercato, pubblicato come d'Andrea di Bartolo dal Berenson in *Dedalo*, 1930, pag. 382, concordano mirabilmente nell'accentrare la composizione sotto un tempietto circolare in prospettiva, d'aspetto ricco e pittoresco e richiamano il mondo formale d'Ambrogio Lorenzetti.



Fig. 3. — NICCOLÒ DI BONACCORSO:
La presentazione al Tempio della Vergine.
(Firenze. — Galleria degli Uffizi).

Lo sposalizio è quello di più difficile ricostruzione presentando secondo l'A., alcune repliche quali l'affresco di S. Leonardo al Lago, uno scomparto dell'altare di Montalcino di Bartolo di Fredi, all'Accademia di Siena, l'affresco di Ugolino di prete Ilario nel duomo d'Orvieto, la predella d'un ignoto senese della seconda metà del '300 alla galleria nazionale di Londra, quella di Sano di Pietro nella pala della collegiata di S. Quirico d'Orcia, oltre quelle di un seguace del Sassetta alla Vaticana e di uno scolaro di Vec-



Fig. 4. — GIOVANNI DI PAOLO: Lo sposalizio della Vergine.
(Roma. — Galleria Doria).

chietta nella raccolta Johnson a Filadelfia (cui aggiungo uno scomparto di predella di Giovanni di Paolo alla Doria a Roma - fig. 4), diversità da altre quali quelle di Niccolò di Bonaccorso alla Gall. naz. di Londra, di Sano di Pietro alla Vaticana di Roma, della sacrestia del duomo di Siena, nella composizione. Nel secondo tipo infatti il gruppo centrale del sacerdote coi due sposi, collocato in una corte invece che in un ambiente architettonico tridiviso, quale amava Ambr. Lorenzetti, si sposterebbe secondo l'A. atettonicamente verso destra. Ed egli crede quale replica più vicina l'affresco di S. Leonardo al Lago nelle figure, mentre nelle architetture che reputa trasformate con diminuzione dell'effetto spaziale, quelle di Sano di Pietro, d'Ugolino di prete Ilario, del seguace del Sassetta.

Un dipinto del Pacchiarotto, nell'accademia di Siena che il Della Valle (*Lettere sanesi* 1785, II, p. 213) dice « preso quasi di peso » dalla Visitazione ch'era fra gli affreschi del ciclo, ci mostra una particolarità iconografica del tutto senese: la S. Elisabetta accompagnata dal marito nell'accogliere Maria sull'uscio di casa, verso destra, mentre era pure particolare di Siena il disporsi di Giovacchino e di Anna l'uno a sinistra, l'altra a destra dell'altare nella presentazione al tempio. Tale innovazione icono-



Fig. 5. — SANO DI PIETRO: Lo spozalizio della Vergine.
(Altenburg. — Museo Lindenau).

grafica della Visitazione seguita fedelmente da Bartolo di Fredi, altare dell'Accademia di Siena, da Sano di Pietro, Altenburg Museo Lindenau (fig. 5), da uno scolaro del Sassetta, Vaticana Roma, dal Vecchietta, collez. Johnson di Filadelfia, nella sacrestia del duomo di Siena (fig. 6), fino al Sodoma, affresco nell'oratorio di S. Bernardino a Siena, non potrà certo risalire che ai Lorenzetti.

Lo scopo prefissosi dall'A. è pienamente raggiunto. Solo che nel rispondere al grande e difficile quesito ch'egli si pone infine, circa la divisione del lavoro fra i due fratelli, non mi sembra che egli prospetti bene tutte le possibilità dai dati a sua disposizione.

Considerando che la rappresentazione dello spazio deve essere stata in

prima linea negli originali perduti, per la presenza di ricche architetture anche se la scena si svolge all'aperto, e due di queste, come egli ricava dalle repliche (cioè dalla presentazione al tempio e dallo sposalizio), erano composte sull'asse centrale con le ortogonali concorrenti, attribuisce, secondo problemi che son propri di Ambrogio e non di Pietro, al primo quasi esclusivamente il merito del lavoro come ideatore, mentre reputa che a Pietro fosse riserbato più che altro il compito dell'esecuzione.

Intanto è da notare che la classificazione che l'A. fa delle repliche dello sposalizio in due tipi, non ha troppo salda consistenza. Infatti quella tridivisione architettonica che egli crede fosse nell'originale (e che, si noti, non è nello sposalizio di S. Leonardo al Lago ch'egli pone come capolista del primo gruppo) non si può dalle repliche ricondurre ad un tipo unico. È l'interno d'un tempio a tre navi nell'opera del Vecchietta, sono colonnine leggere e varie di numero nelle altre repliche che l'hanno. Le quali insieme con quelle del secondo gruppo hanno invece sempre in comune lo sfondo limitato subito dopo le figure da un muro e diversità d'impostazione nelle masse di figure stesse, anche se talvolta il sacerdote combina col centro della scena. Più numerosa e più estesa è quella di destra, che si allunga spesso colla sua estremità, dove sono i trombettieri, sotto un elemento architettonico più marcato; meno, quella di sinistra.

Fra gli sposalizi del primo gruppo tale effetto è notevole specialmente in quello di Sano di Pietro a S. Quirico d'Orcia, di S. Leonardo al Lago, della scuola del Sassetta alla Vaticana, mentre in quelli del secondo tipo è marcatissimo. Ed eleggo come la più fedele all'originale nelle architetture, l'opera di Sano di Pietro alla Vaticana o quella della sacrestia del duomo di Siena, pur rimanendo sempre le figure più vicine ai Lorenzetti, quelle di S. Leonardo al Lago. (Lo sposalizio di Giovanni di Paolo alla galleria Doria di Roma qui riprodotto, si deve reintegrare nella parte più alta, segata, con una pensilina poggiante su colonne i cui fusti appaiono nei seni del drappo di fondo).

Ad ogni modo penso che la scena non dovesse esser centrale come non doveva esserlo, seppur di poco, quella della presentazione al tempio, che pur si prestava tanto bene, isolata, all'interpretazione simmetrica, per il trovarsi pure nelle sue repliche certi spostamenti di visione nei due gruppi di figure ai piedi della gradinata e per il sussistere in molte, delle figlie nel tempio solo sulla destra dell'altare.

Nella Visitazione la prospettiva da sinistra è certa ed evidente. Non mancherebbe che di poterla trovare più spesso nelle poche repliche della natività, qual'è nella natività di Pietro (che per l'ambiente architettonico, come ben suggerisce l'A. deve considerarsi una ripetizione semplificata dell'affresco dell'Ospedale della Scala) per poter ritenere che in questo ciclo d'affreschi, disposti l'uno accanto all'altro in fila, fosse applicato quel concetto illustrativo di convergenza della prospettiva di più scene verso il centro,

che Simone Martini già aveva applicato nella predella della pala col S. Ludovico di Napoli. (Nessuna difficoltà farebbe il disporsi del letto sulla destra, nella natività, che avrebbe dovuto appunto esser veduta da destra, perchè la convergenza, come nell'opera di Simone, agli effetti dell'arte, bastava che fosse suggerita e non realizzata profondamente su base scientifica).

E un tale concetto generale (se vi sia stato) avrebbe dovuto risalire

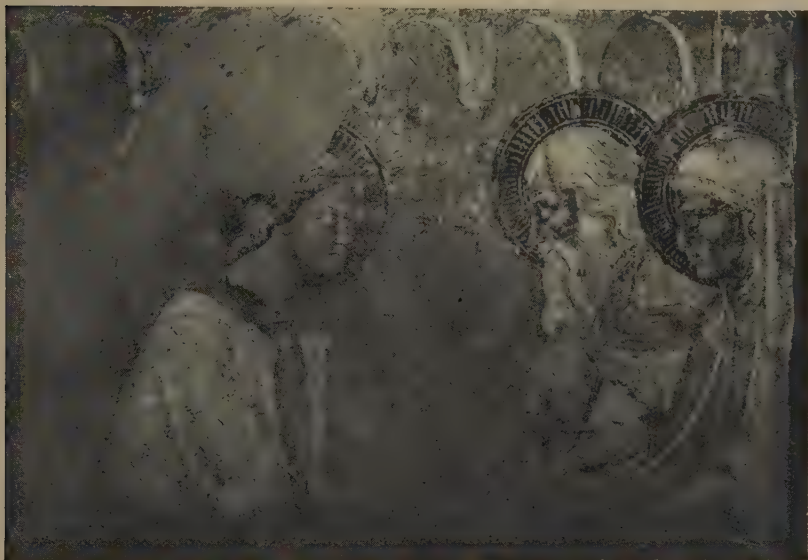


Fig. 6. — SCUOLA SENESE DEI PRIMI ANNI DEL XV SEC.:
La Visitazione.
(Siena. — Duomo).

certamente ad Ambrogio. Ma credo che la parte di collaborazione nell'opera, dei due fratelli si possa meglio determinare.

Tornando alle fonti più antiche notiamo come il Ghiberti, che si mostra sempre bene informato nei suoi *Commentari* e ammira in particolare Ambrogio (mentre non nomina Pietro), dice che egli « fece nella facciata dell'Ospedale due storie e furono le prime: l'una è quando nostra donna nacque, la seconda quando ella andò al tempio » (Ediz. Schlosser, p. 41, § 12). Poi il Vasari dà ad Ambrogio nella prima edizione delle *Vite*; la natività ed a Pietro la presentazione e lo sponsalizio, mentre nella seconda aggiunge come d'Ambrogio anche la presentazione senza rito-

glierla a Pietro, non accorgendosi della contraddizione. Ad ogni modo il Vasari non comprese il valore di questi pittori per i quali ha frasi generiche e che non sospettò nemmeno fratelli, dimostrando di non averne bene osservato le opere e forse non essendosi fermato a Siena nemmeno avanti la seconda edizione.

L'Ugurgieri, nelle *Pompe sanesi*, (1649, III, p. 338, § XV), dice che « Pietro di Lorenzo fratello d'Ambrogio lavorò seco nella facciata dell'Ospedale di Siena due quadri », mentre nelle *Lettere sanesi* di Della Valle (loc. cit.) si trova: « Mancini scrive che.... prima di impararlo da Vasari riputava di Simone la pittura del portico dell'Ospedale in cui era lo sposalizio e la visitazione della Madonna ».

Da ciò si ha argomento di credere che ciascuno dei due pittori avesse affrescato due riquadri. (Che « Pietro di Lorenzo fratello d'Ambrogio lavorò seco » ecc. non vuole accennare a collaborazione in quelle due scene ma che Pietro le lavorò nella facciata dove lavorava Ambrogio).

E a confrontare gli elementi comuni astratti dalle numerose composizioni citate, concordanti nel soggetto, nella composizione, in particolari e talvolta in singole forme crediamo di poterli individuare.

La natività e la presentazione, come ha rilevato anche il Peter, l'una nello scorcio prospettico del letto disposto verso il fondo del quadro e così lontano dalla ristretta scena quasi di teatro della natività di Pietro, l'altra nella prospettiva del tempio che rivela spesso il mondo formale d'Ambrogio (cfr. la presentazione degli Uffizi), ci richiamano a quest'artista.

Ma bisogna notare invece come tali elementi manchino alle altre due scene, limitate subito dopo il primo piano da una parete, come negli spozalizi o in tutte le visitazioni (quella del Pacchiarotto che ci è denunziata come una copia, prima d'ogni altra); e quella pensilina sporgente, o la casa di Elisabetta hanno sempre una essenziale semplicità con un breve scorcio, che direi rude, se avesse valore di realtà. Cito per un confronto la strage degli innocenti ai Servi, di Pietro, o l'assunzione di S. Giovanni evangelista, in cui le linee degli edifici in prospettiva convergono intensamente ma solo per breve tratto, limitate subito dopo il primo piano, e significano un gusto particolare dello spazio, non infinito per l'accentuazione della sua profondità ma indefinito per la sua mancata indicazione oltre le figure (e perciò in certo qual modo equivalente al fondo d'oro. La Natività dell'Opera del duomo costituisce un'eccezione per lo sfondo del vano di sinistra, ma la si spiega coll'influenza dell'analogia scena precedente del fratello).

Ma anche nell'impronta psicologica, nell'atmosfera delle singole scene, quale si scorge dal momento scelto per la rappresentazione, dall'aggruppamento delle figure, talvolta pur da singole forme, potremo fare un'analogia distinzione fra le quattro composizioni. Nella natività

infatti non è rappresentato il momento solenne e pregno di grandi eventi, quando la puerpera ancora sofferente guarda alla neonata con preoccupazione e S. Giovacchino nella stanza accanto scruta ansioso il bambino che giunge a recargli la notizia attesa, che Pietro, temperamento drammatico, amò rappresentare nella sua opera del 1342, ma un momento più tardo, più calmo e contemplativo in cui la S. Anna si lava le mani e la servente le parla e un'altra avanza con cibi. La Bambina poi, già lavata, vien vezzeggiata da una delle donne che le mostra un giuoco colla dita (la figura più caratteristica che si ritrova in tutte le repliche) e Giovacchino ha ripreso a discutere col vecchione che gli siede accanto e non bada più al fanciullo (cfr. il mondo narrativo degli affreschi nel palazzo comunale di Siena). Nella presentazione tanta è la rispondenza colla presentazione del Bambino agli Uffizi, d'Ambrogio, che non possiamo non riconoscere alle due scene identità creativa.

A proposito delle altre due composizioni originali dello sposalizio e della visitazione invece, deduciamo dalle repliche aggruppamenti severi e grandiosi davanti alle semplici architetture e atteggiamenti drammatici nelle figure stesse, quali vediamo ancora potentemente realizzati pur nelle forme singole, dello sposalizio di S. Leonardo al Lago, dall'atmosfera grave e grandiosa o nella visitazione della sacrestia del duomo di Siena, le cui tre figure rimaste posseggono uno sguardo tormentosamente ansioso. E, si noti, questa diversità fra le diverse scene la si riscontra pur nell'ambito di uno stesso ciclo, chè l'arte senese tradì spesso l'imitazione dalle storie dell'ospedale della Scala col ripetere insieme gli stessi quattro soggetti. (S. Leonardo al Lago, sacrestia del duomo di Siena, varie predelle oggi smembrate). Mentre presso alcune ancor più piccole personalità quali il Pacchiarotto (la visitazione all'Accademia di Siena) o Sano di Pietro (lo sposalizio alla Vaticana) vediamo conservato, pur attraverso un sordo addolcimento, nelle figure principali derivate dalle composizioni di Pietro quell'impetuosa positura caratteristica del maestro che le spinge a scrutar l'una l'altra, ben diverso dal modulo grazioso e leggero delle figure aggruppate in più ad arricchir la scena (come nella visitazione del secondo al museo Lindenau di Altenburg).

Pietro Lorenzetti dunque, se anche si è sottomesso ad un probabile concetto generale, prospettico, del fratello deve aver ideato ed eseguito di sua mano le ultime due storie. E di questo sembra che possano dar conferma esplicita anche le fonti, in specie il Della Valle, che, riportando l'ingenuo errore del Mancini, fa notare come due delle scene, « in cui era lo sposalizio e la visitazione della Madonna », che quest'ultimo credeva di Simone Martini, dovessero avere in modo appariscente uno stile diverso dalle prime due. E Pietro Lorenzetti con quel suo mondo crucciato e quel

colorito cupo dovette sempre apparire, anche ai senesi contemporanei, come un ascetico e lontano ritardatario.

Stabilita questa diversità, forti soprattutto della sicura testimonianza, degra di ogni fiducia, del Ghiberti, che Ambrogio dipingesse le prime due storie colla natività e la presentazione, possiamo andar contro anche all'affermazione dell'Ugurgieri, che potrebbe essere anche un lapsus (dato che già prima ha detto che Ambrogio fece la natività): « Pietro.... lavorò due quadri che sono i primi verso la postierla ».

GIUSEPPE MARCHINI.

A chiusura della polemica sulla pittura riminese.

Il Prof. Cesare Brandi invia da Rodi, in data 22 giugno 1938, XVI, una lunga lettera alla Direzione della *Rivista d'Arte* nella quale, senza recare alcun nuovo contributo allo studio della Pittura Riminese, continua con Mario Salmi una polemica che dovrebbe ormai ritenersi chiusa. Ma poichè il Prof. Brandi si mostra preoccupato che i lettori, al giudizio dei quali Mario Salmi si riferiva nel chiudere la sua ultima nota, possano — a tanta distanza di tempo — non avere « presenti i termini della questione », ritengo opportuno elencare sia gli scritti del Salmi sia quelli del Brandi, nei quali la polemica è stata, con tutta l'ampiezza desiderabile, svolta, e ai quali i lettori non ancora sufficientemente informati possono ricorrere.

SALMI: *La Scuola di Rimini*, I, in *Rivista del R. Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte*, a. III (1931-32), pag. 226. — *Francesco da Rimini*, in *Bollettino d'Arte*, dicembre 1932. — *Nota su Pietro da Rimini*, in *Dedalo*, genn. 1933. — *La scuola di Rimini*, II, in *Rivista del R. Istituto ecc.*, a. IV (1932-33), pag. 145. — *La Scuola di Rimini*, III, in *Rivista del R. Istituto ecc.*, a. V (1935-36), pag. 98 (le bozze di questo studio, in data 29 ott. 1934 sono conservate dall'Autore). — *Bibliografia* al Catalogo della Mostra della Pittura Riminese del Trecento, redatto dal Brandi, in *Rivista d'Arte*, a. XVII (1935), pag. 323. — *Risposta* ad un articolo del Brandi ne « La Critica d'Arte », giugno 1936, in *Rivista d'Arte*, a. XVIII (1936), pag. 409 sgg. — *Ancora sulla pittura riminese*, in *Rivista d'Arte*, a. XX (1938), pag. 93.

BRANDI: *Mostra della Pittura Riminese del Trecento*, Catalogo, Rimini 1935. — *Conclusioni su alcuni discussi problemi della Pittura Riminese del Trecento*, ne *La Critica d'Arte*, a. I, fasc. V, giugno 1936. — *Aggiunta alle conclusioni su alcuni discussi problemi della Pittura Riminese del Trecento*, ne *La Critica d'Arte*, a. II, n. 3, giugno 1937.

G. P.

Finito di stampare il 24 Dicembre 1938-XVII.

Direttore-responsabile: Dott. GIOVANNI POGGI.

1938-XVII. — Tipografia Giuntina di Leo S. Olschki. — Firenze, Via del Sole, 4.



Arturo Alinari - La chiesa antica di San Niccolò Oltrarno di Firenze

Nel Lami, « Sanctae Ecclesiae Florentinae Monumenta », nell'edizione del 1758 da lui postillata¹ trovai una notizia inedita sull'antica chiesa di San Niccolò oltrarno, che mi spinse a fare delle ricerche.

Si sapeva che la chiesa è molto antica², essendo ricordata in un documento del 17 giugno del 1164³, ed apparteneva all'abate e monaci di San Miniato al Monte « Regis », poichè in

¹ BIBLIOTECA MARUCELLIANA, [I. D. IV. 9] *Lami*, Vol. I, p. 40. Postilla marginale. La Chiesa di San Niccolò è stata rifatta tre volte. L'antica era volta colla facciata ad occidente, ed avea la sua confessione sotterranea in volte rette da colonne, che ora serve per cantina al priore, e nel med° sotterraneo è la compagnia di S. Miniato. La chiesa come sta oggi, fu rifatta da Bernardo di Castello Quaratesi, che vi fu sepolto.

² RICHIA, *Le chiese di Firenze*, vol. X, p. 261; DAVIDSOHN, *Storia di Firenze*, p. 1164. LIMBURGER, *Gebäude von Florenze*, p. 121.

³ ARCH. DI STATO DI FIRENZE, *Olivetani (S. Miniato)* Dipl. 17 giugno 1164. « unam petiam terre et case q̄ est ab crucem sancti Miniatis prope ecclesiam sancti Nicholai de una parte currit ei via.... ».

una bolla di papa Lucio III del 29 marzo del 1185¹ di conferma di beni e privilegi a questo monastero vengono anche indicati i limiti della sua parrocchia, da Rivo Corbuli a Santa Maria Soprarno. Secondo la postilla del Lami la chiesa stata rifatta tre volte, aveva ancora a quell'epoca dei resti di una chiesa sotterranea o cripta. Volli perciò interessarmi onde vedere questi resti e rendermi conto della loro importanza². Essi consistono di una volta poggiante su capitelli e su colonne in gran parte interrata ed inglobate in murature di periodo posteriore. La volta a crociera e gli archi presentano per la loro forma, e per l'appoggio sui capitelli caratteri inconfondibili con quelli delle più antiche cripte o confessioni (fig. 1), ed anche i capitelli sono interessantissimi (figg. 2, 3). Da questo primo ambiente che è un basso sottoscala presso l'orto della canonica (fig. 4, a), si rientra nel corridoio (c) laterale al fianco destro della chiesa attuale e per la porta (p) si scende nell'ambiente (b) che comprende due navate, certamente dell'antica cripta oggi purtroppo restaurate ed in cui non è traccia nè delle colonne, nè dei capitelli probabilmente coperti dalle moderne intonacature. Quello che avevo veduto non era molto; la sicurezza di trovarmi di fronte ai resti dell'antica cripta c'erano, mi mancava la prova sicura del suo orientamento, ed anche quello della sua grandezza. Il Lami però accenna ad alcuni resti che dovevano trovarsi in una cantina: pregai perciò il cortese priore don Pratelli a condurmi anche in questa; scendemmo una scaletta, entrammo nell'ambiente (d) in tutto simile al primo ambiente ove son ben visibili le colonne, i capitelli e la volta; anche in questo le colonne sono interrata e strette da murature posteriori, ma i caratteri della volta come quello del suo appoggio sui capitelli, è identico a quello dell'ambiente (a). Prima di uscire mi venne l'idea di visitare anche

¹ JAFFÉ, *Reg. Pont. Rom.* (15396) - Vol. II, p. 487; LAMI, *S. Eccl. Flor. Monum.*, p. 1174.

² Debbo alla cortesia del can. prof. mons. Sanesi la presentazione al priore don Pratelli, che mi accompagnò nella visita e mise a mia disposizione l'archivio parrocchiale.

un'altra cantina più bassa (e) che si trova sotto una bottega,

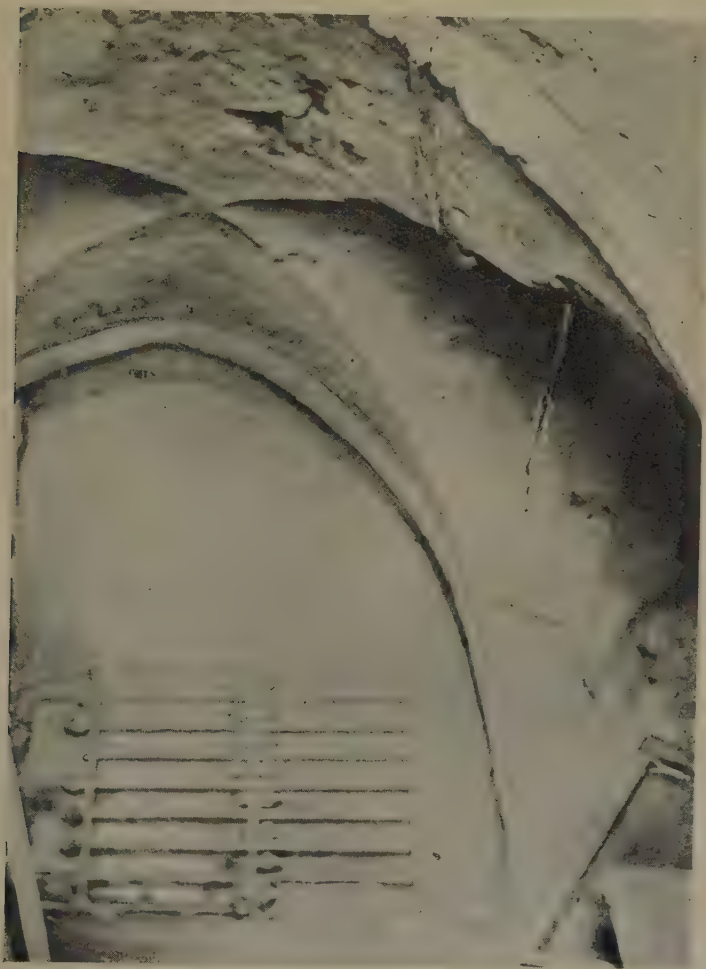


Fig. 1. — Volta della primitiva chiesa di S. Niccolò Oltrarno.
(Firenze).

e che prende un po' di luce dalla Via di San Niccolò; qui mi era riserbata una più importante scoperta. La parete di

fondo, di contro alla finestrella sulla strada era costituita dalla faccia esterna di una parte di un'abside semicircolare che a destra penetra nel muro perimetrale della cantina mentre sulla sinistra s'innesta al paramento esterno della cripta, che essendo rotto in (h) serve d'ingresso alla cantina (e), mentre nella scaletta è ben visibile il paramento interno in pietra da taglio della fiancata della chiesa sotterranea. La parte visibile dell'abside di m. 2.40 circa, è in pietra da taglio ben fatta con in basso una balza di 70 cm. che aggetta circa 4 cm. Con questo importante ritrovamento rimaneva stabilito in modo indubbio che si trattava dei resti di una chiesa romanica con abside semicircolare, avente una cripta ed un presbiterio rialzato al cui posto sono oggi la stanza d'ingresso della canonica.

Il Lami nella sua postilla inedita aveva dato alcune notizie esatte ed importanti che mi erano servite di guida, ma non fa alcun cenno ai resti di questo abside, il cui esterno così caratteristico, ci dice chiaramente di trovarci di fronte ad una chiesa romanica. Nessun autore¹ parla di questa abside la quale determinando con esattezza l'orientamento dell'antica chiesa, ed anche la sua larghezza costituisce l'elemento più importante, dal lato tecnico, di tutti i ritrovamenti. Questi avanzi dell'antica chiesa non essendo stati mai studiati, ho creduto opportuno, di farne un rilievo coadiuvato, in questo, dal Sig. Pietro Moschella, al quale si devono le tavole che accompagnano questo lavoro, ed al quale porgo qui un sincero ringraziamento per la volenterosa contribuzione datami allo scopo di portare alla conoscenza degli studiosi una chiesa antichissima e difficilmente visibile.

Prima però di considerare questi ritrovamenti onde dedurne, se è possibile, una esatta datazione mi pare opportuno qualche cenno storico di questa chiesa e sulla sua ubicazione che pure sono estremamente interessanti. Come ho detto l'esistenza della chiesa di S. Niccolò risulta chiaramente fino dal giugno del 1164², e che

¹ BORGHINI, CARRACCHINI, DEL MIGLIORE, MARTINI, LAMI, RICHA.

² Nota 3, p. 315.



Fig. 2. — Capitello della primitiva chiesa di S. Niccolò Oltrarno.
(Firenze).



Fig. 3. — Capitello della primitiva chiesa di S. Niccolò Oltrarno.
(Firenze).

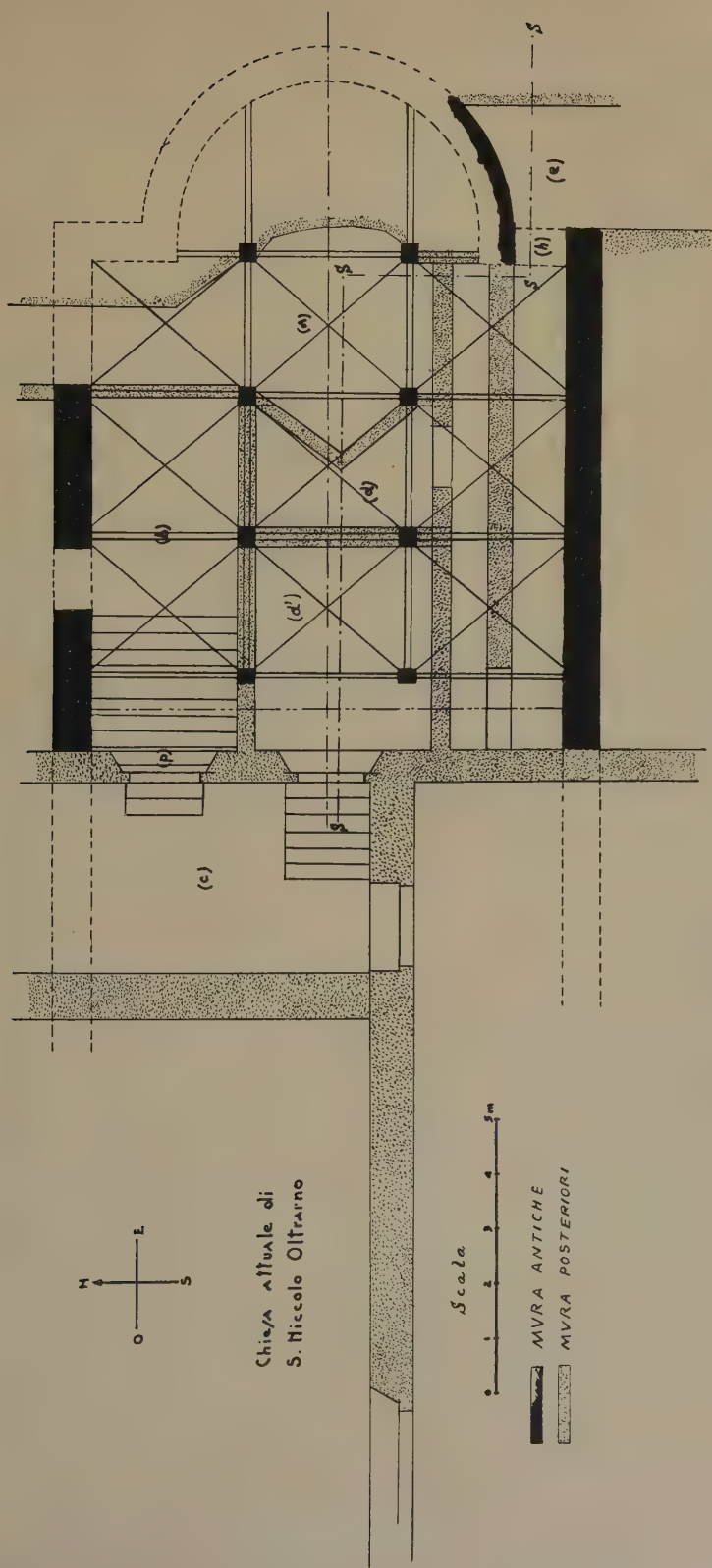
fosse parrocchiale dalla bolla di papa Lucio III del marzo del 1185, anzi secondo il Borghini¹ era una delle dodici parrocchie antiche di Firenze prima del Mille. Questa chiesa esattamente orientata, come si vede dalla planimetria (fig. 4), aveva la facciata volta ad occidente ed era posta su di uno spiazzo come lo attestano due documenti del 1167² e del 1168³, e come è tuttora, alla sinistra dell'antica strada municipale romana che staccandosi dalla Via Cassia a capo del Ponte Vecchio, sulla sinistra del fiume Arno, per Ricorboli (Rivo Corbuli), Badia a Ripoli, San Piero a Quarto, Bagno a Ripoli, S. Stefano a Paterno, San Giorgio a Ruballa, S. Donato in Collina, e Figline portava ad Arezzo e a Roma. Strada antica, come antiche sono la Badia di S. Bartolommeo a Ripoli e la pieve San Piero a Quarto esistenti nel territorio fiorentino almeno 50 anni prima del 790⁴, come anteriori al mille sono le altre chiese o pievi. Questa strada staccandosi dal ponte Vecchio, seguiva per un bel tratto, fino a Ricorboli, la riva sinistra dell'Arno, ma giunta sulla piazza di S. Niccolò alla sua destra si dipartiva una ripida stradetta che rapidamente ascendeva a S. Miniato sul Monte del Re come chiaramente risulta dal documento del 1164. Tutti questi elementi non fanno che confermarci l'alta antichità di questa chiesa parrocchiale la quale non solo si trovava su di una antica strada municipale romana che conduceva ad Arezzo, ma era anche nel punto ove si staccava la ripida strada che portava direttamente sul monte ove era stato sepolto il 25 ottobre « sub Decio » (249-251), San Miniato, martire fiorentino. Una obiezione di carattere storico si presenta subito: se la chiesa era una delle dodici parrocchie antiche di Firenze, prima del mille, come vuole il Borghini, e come logicamente si potrebbe ritenere data la sua posizione, essa non poteva

¹ VINCENZO BORGHINI, *Discorsi*, vol. II, p. 408.

² ARCH. DI STATO DI FIRENZE, *Olivetani* (S. Miniato), Dipl. 30 ottobre 1167.

³ ARCH. DI STATO DI FIRENZE, *Olivetani* (S. Miniato), Dipl. 6 maggio 1168.

⁴ UGHELLI, *Italia Sacra*, Vol. III, p. 29; doc. 14 luglio 790.



essere dedicata a S. Niccolò *da Bari*, perchè il culto di questo santo vescovo di Mira ed ivi sepolto nel 326, non si diffuse in Italia, sotto questo nome, che dopo il trasporto a Bari delle sue spoglie mortali avvenuto il 9 maggio del 1084¹. Si deve dall'altro lato osservare che nelle carte di donazione di Ildebrando vescovo di Firenze per la fondazione e riedificazione del monastero e della Basilica di San Miniato a Monte « Regis », del 1013² e del 1024³, non è fatto cenno di questa chiesa parrocchiale, mentre si concedono la chiesa di Santa Felicità col cimitero, a capo del ponte Vecchio, il monastero di S. Andrea in Firenze e San Pietro in Camolia presso Siena, non che un numero notevolissimo di altri beni, come corti, castelli, e chiese. Nè questa chiesa è ricordata nella bolla di papa Alessandro II del 16 aprile 1065⁴, nè in quelle successive ed è solamente il 17 giugno del 1164 che ne troviamo il primo ricordo.

Da queste notizie storiche è necessario dedurre che la chiesa, se esisteva intorno al Mille, pur essendo di pertinenza del Vescovo di Firenze, non fu concessa all'abate ed ai monaci di S. Miniato che dopo la bolla di papa Pasquale II del 9 gennaio del 1110⁵ nella quale non è ricordata. Tutto questo però non è sufficiente a fare escludere l'esistenza di una chiesa, non pertinente al monastero prima di questa epoca, ed ad avvalorare questo sospetto basta pensare che un territorio così esteso sarebbe stato senza chiesa al principio del secolo XII, mentre sappiamo che la città fino dall'XI secolo si andava continuamente popolando ed accrescendo spe-

¹ È opportuno osservare che se il culto di S. Nicola *da Bari* si diffuse largamente in Italia dopo il 1084, questo non vuol dire che chiese dedicate a San Nicola non esistessero in periodo anteriore, poichè il culto del santo vescovo di Mira si diffuse in occidente ai tempi dell'imperatrice Teofania, moglie dell'imperatore Ottone II, che era stirpe imperiale greca (972-991). Naturalmente non erano dedicate, come la nostra, a S. Nicola *da Bari*.

² LAMI, *Sanct. Eccl. Fior. Mon.*, Tom. I, p. 42, doc. 27 aprile 1013.

³ ARCH. DI STATO, FIRENZE, *Olivetani* (S. Miniato), Dipl. 11 aprile 1024.

⁴ LAMI, *S. Eccl. Fior. Mon.*, Tom. II, p. 1184, bolla del 16 aprile 1065.

⁵ BIBL NAZIONALE FIRENZE, *Carlo Strozzi*, Cod. XXXVII, 305, p. 321.

cialmente nei suoi sobborghi: sembra quindi assurdo pensare che in una zona così vasta che andava fino a Ricorboli non vi fosse nessuna parrocchia per l'assistenza religiosa degli abitanti le cui case esistevano certamente nel 1164, nel 1167 e nel 1168.

Indirettamente poi sappiamo da una bolla di papa Callisto II del 1124 alla abbadessa di Santa Felicità¹, che la parrocchia di questa chiesa, aveva per confine orientale il pozzo di Avulterone il quale era poco più a monte del punto dove, dopo il 1180, sorse la chiesa di Santa Maria Soprarno, prova indubbia che il

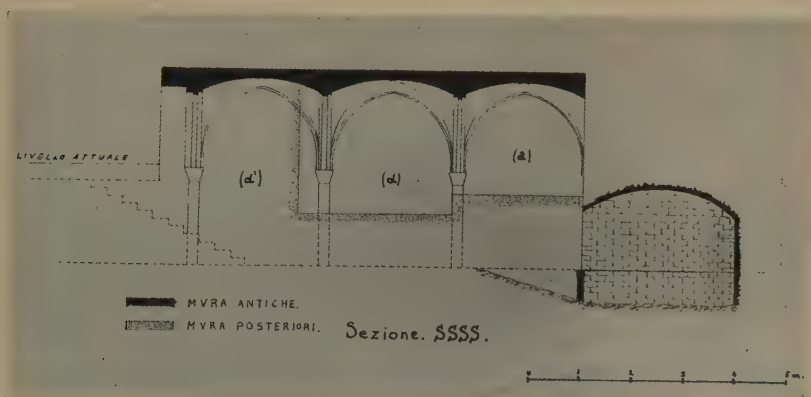


Fig. 5. — Sezione della primitiva chiesa di S. Niccolò Oltrarno.
(Firenze).

territorio oltre questo limite era di pertinenza di altre parrocchie, ma poichè nel 1185 sappiamo che la parrocchia di S. Niccolò Oltrarno giungeva a questo punto, così non può esservi dubbio che almeno dal 1124, il territorio parrocchiale della nostra chiesa giungeva fin lì.

Posti così chiaramente i termini del problema, sorge spontaneo il pensiero che dopo il 1110, l'antica chiesa, se esisteva, era stata ceduta dal vescovo di Firenze all'abate e monaci di S. Miniato per opera dei quali la chiesa fu fatta o rifatta del tipo ro-

¹ ARCH. DI STATO, FIRENZE, *S. Felicità*, Dipl. 20 novembre 1124.

manico, dedicandola a San Nicola da Bari. E questa possibilità è tanto più attendibile in quanto tra il 1114 e il 1143 fu vescovo di Firenze Gottifredo degli Alberti, che sappiamo da un breve di papa Callisto del 1124¹ e da uno di papa Onorio II del gennaio 1125², aveva intenzione di costruire od aveva cominciato a costruire una chiesa presso Santa Felicita, mentre sembra quasi certo che a lui si debba la chiesa di San Jacopo³ nel borgo omonimo d'Oltrarno. Non è dunque improbabile che valendosi della sua autorità vescovile, abbia concessa l'antica chiesa all'abate e monaci di S. Miniato intorno al 1124, coll'obbligo di ricostruire o di costruire la chiesa dedicata a San Niccolò da Bari, concedendo il territorio parrocchiale come risulta dalla bolla del 1185.

Studiando i resti tuttora esistenti della primitiva chiesa romanica di San Niccolò, l'ipotesi di una chiesa più antica potrebbe essere avvalorata dal fatto che il piano della confessione o cripta, per quanto oggi un po' inferiore al piano stradale attuale poteva trovarsi ai primi del XII secolo anche superiore al piano della Strada antica, dato che il corso del Fiume Arno era molto diverso a monte del ponte Vecchio, di quello attuale specialmente dalla riva destra, ove notoriamente eravi un braccio del fiume che traversava la zona tra porta alla Croce e piazza Mentana; questa vasta espansione delle acque fluviali rendeva certamente più sicura da alluvioni la riva sinistra ove è la chiesa di S. Niccolò. È inoltre da rilevare che l'alveo principale dell'Arno era certamente molto più basso in quei secoli che non lo sia attualmente.

Lo schema della confessione, come il modo di volgere gli archi e le volte sui capitelli e le colonne (fig. 5) si ritrova anche in chiese anteriori ai primi del XII secolo, e lo stesso può dirsi di alcuni tipi di capitelli (figg. 2, 3); ma quello che più colpisce è la tecnica costruttiva delle volte e degli archi i quali sono tutti in laterizio, mentre l'abside e i muri perimetrali sono in pietra da taglio; questa differenza caratteristica della chiesa sotterranea è

¹ ARCH. DI STATO, FIRENZE, *S. Felicita*, Dipl. 20 novem. 1124.

² ARCH. DI STATO, FIRENZE, *S. Felicita*, Dipl. gennaio 1125.

³ ARCH. DI STATO, FIRENZE, Dipl. 8 dicembre del 1135.

quella che maggiormente mi ha colpito, pur non sentendomi in diritto di avanzare nessuna sicura conclusione¹.

Tanto nel caso che la chiesa sia stata costruita intorno al 1124, come nel caso che si tratti di una ricostruzione fatta in quell'epoca, resta incontrastato il fatto che la chiesa non può essere stata dedicata a San Nicolò da Bari che dopo il maggio del 1084, e che quindi i resti della chiesa romanica non possono essere che dei primi del XII secolo.

La planimetria (fig. 4) e la sezione (fig. 5) ci dicono chiaramente come le maestranze benedettine cluniacensi di San Miniato al Monte, vi abbiano lavorato imprimendo a tutto l'insieme caratteri affini a quelli della grande basilica del vescovo Ildebrando, anche se nella parte decorativa ed ornamentale, nulla avesse a comune con quella. La chiesa relativamente piccola era ad una sola navata larga m. 8,50, aveva il presbiterio fortemente rialzato, m. 2,20; nelle volte è visibile qualche traccia di stucco ciò che potrebbe dare adito a supporre l'esistenza di pitture parietali; ma anche senza di queste la chiesa è interessante tanto dal punto di vista artistico quanto da quello archeologico, perciò meritava fosse conosciuta dagli studiosi.

La chiesa di San Niccolò oltrarno il 12 luglio del 1246² apparteneva ancora all'abate e monaci di San Miniato come lo prova il diploma di Ardingo, vescovo di Firenze; però la sua parrocchia dalla parte d'occidente era stata ridotta poichè era stata creata quella di Santa Lucia de' Magnoli. Chiesa posta anch'essa sulla sinistra dell'antica strada romana passato di poco la distrutta Santa Maria Soprarno, e presso la porta a Roma che era stata costruita verso la fine del XII, dopo il 1180, al termine di borgo Pitiglioso (Via de' Bardi) per chiudere da quel lato il Sesto d'Oltrarno.

¹ Richiamo l'attenzione degli studiosi, specialmente su di uno dei capitelli (fig. 3), perchè non solo ha grandi affinità con altri ben noti, ma specialmente con quello che si trova nella pieve romanica dei Santi Vito e Modesto di Corsignano ed appartenente all'antica chiesa preromanica dei primi del secolo VIII, e della quale esiste tuttora una cripta interessantissima.

² LAMI, *S. Ecc. Flor. Monum.*, p. 1187, nota (b), doc. 12 luglio 1246.

La chiesa romanica deve essere stata distrutta dopo il 1373, quando l'abbazia di S. Miniato fu data da Gregorio XI¹ agli Olivetani, togliendola alla giurisdizione del vescovo fiorentino a cui furono restituite varie parrocchie della sua diocesi. L'attuale chiesa costruita da' Quaratesi dopo il 1378 presenta un singolare caso; non solo non fu rifatta sull'antica confessione ma ne fu cambiato l'orientamento, che attualmente è da Nord-Sud, spostando tutta la chiesa verso occidente come si vede nella planimetria e quindi occupando gran parte del terreno che era davanti alla facciata e sul fianco della chiesa romanica dalla parte di settentrione, e che già nel 1167 era di proprietà dell'abbazia di San Miniato. Per quanto la costruzione della nuova chiesa di San Niccolò Oltrarno sia avvenuta alla fine del XIV secolo, pur non di meno questo cambiamento radicale dell'orientamento e della sua ubicazione non può che destare sorpresa; ricostruzioni e cambiamenti non furono infrequenti specialmente dopo il XIV secolo, e la nostra cattedrale ce ne dà un esempio tipico, ma in Santa Reparata, quando si trattò di spostare l'altare maggiore che era sopra la confessione nella quale si trovava l'arca colle spoglie mortali di S. Zanobi e quella del vescovo S. Podio, furono fatte tutte quelle funzioni che la chiesa vuole e come si legge nel Villani (libro X, cap. CLXVIII); per quando si trattasse di uno spostamento nell'ambito della cattedrale stessa. Ma qui il caso è estremamente diverso e quindi ho creduto opportuno di accennarlo onde richiamare l'attenzione, anche su questo fatto, degli studiosi di questioni religiose.

Non è certo improbabile che la chiesa romanica abbia sofferto dei gravi danni per le alluvioni dell'Arno, specialmente di quelle del primo trentennio del secolo XIV, quando la riva destra del fiume Arno subì così grandi, ed idraulicamente perniciosi, cambiamenti dovuti alla costruzione della così detta terza cerchia di mura. Nelle condizioni attuali è impossibile avanzare qualsiasi ipotesi l'unico punto in cui potrebbe farsi un saggio per vedere se realmente la chiesa sotterranea fu invasa

¹ LAMI, *S. Ecc. Flor. Monum.*, p. 580, bolla 18 febbraio 1373, p. 326.

dalle acque del fiume Arno che coi suoi detriti l'abbia riempita sarebbe nell'ambiente (d'), che corrisponde alla navata centrale, che gli altri vani sono stati certamente già rimaneggiati; mentre dalla parte visibile dell'abside non vi è nessuna traccia di riempimento.

Riassumendo quanto abbiamo scritto emerge chiaramente l'importanza di questa chiesa di San Niccolò Oltrarno, specialmente per la sua posizione, potremmo dire eccezionale. Era sulla sinistra di una strada antica municipale romana, che univa Firenze ad Arezzo, e sulla quale notoriamente è l'abbazia di S. Bartolommeo a Ripoli di fondazione longobarda della prima metà dell'VIII secolo, costruita presso alla più antica pieve di S. Pietro a Quarto, ambedue fin da allora, nel territorio fiorentino, non che nel punto ove dall'antica strada si dipartiva quella ripida strada che portava alla tomba veneratissima di S. Miniato, frequentata continuamente da numerosi pellegrini e devoti fra i quali è bene ricordare S. Frediano, vescovo di Lucca, Carlomagno e sua moglie Ildegarda (morta nel 789), e San Giovan Gualberto che forse, davanti alla Croce, ricordata nel documento del 1164, incontrò il suo nemico mortale. Mentre dunque possiamo con grande approssimazione, ritenere quando fu costruita la chiesa romanica dedicata a San Nicola da Bari, resta grandemente oscuro che non vi fosse antecedentemente una chiesa parrocchiale suburbana, sia per la sua posizione, sia perchè il territorio apparteneva, come tutto il monte e Santa Felicità, alla pieve di Santa Reparata. Avanzare delle conclusioni è impossibile allo stato delle nostre conoscenze sulle antiche chiese preromaniche. Non mancano però esempi di chiese sotterranee antichissime aventi grandi caratteri di affinità colla nostra cripta, sia per lo schema della pianta, sia per il modo di volgere gli archi e le volte sui capitelli, come a San Salvatore all'Amiata¹, nella stessa Badia di Ripoli², nel San Salvatore di Brescia³, nell'ab-

¹ SALMI, *L'architettura Romanica in Toscana*, TOESCA, *Storia dell'arte*, VOLPINI, *La Chiesa Long. di S. Salvatore dell'Amiata*.

² SALMI *L'architettura Roman. in Toscana*.

³ CATTANEO, *L'archit. d'Italia, dal sec. VI al mille*, p. 122.

bazia di Nonantola¹, in S. Eusanio Forconese², nella cattedrale di Sulmona³ ed anche nella confessione della cattedrale di Acquapendente attribuita al IX secolo; ma la loro datazione è controversa tra gli studiosi, quindi non è possibile un giudizio assoluto e sicuro, per quanto personalmente sia della convinzione, che raramente furono distrutte dalle fondamenta le antiche chiese, tanto è vero, come nel nostro caso, esse vengono ritrovate quasi a porgere argomento a nuovi studi e discussioni.

Il totale cambiamento di posizione e d'orientamento della chiesa attuale costruita alla fine del XIV secolo è pure non privo d'interesse, e mi è parso opportuno di metterlo in evidenza.

Lo scopo di questo lavoro, oltre quello di render nota la postilla inedita del Lami, era quello di far conoscere con un esatto rilievo gli avanzi di questa antica chiesa rimasti nascosti da quasi sei secoli, in modo da portarli alla conoscenza ed all'esame degli studiosi.

19 luglio 1938-xvi

San Niccolò Oltrarno, aggiunte e documenti.

Nel proseguire le mie ricerche onde meglio stabilire l'epoca nella quale fu costruita la chiesa romanica di San Niccolò Oltrarno, e quella attuale, fra i documenti cartacei delle Congregazioni Religiose soppresses in un « *Repertorio del libro de' compendi e dei contratti dal 909 al 1778* »⁴ ho trovato questa interessante notizia: « *anno 1123, donazione fatta da Orlando al monastero di San Miniato al monte di una piazza posta avanti alla chiesa di San Niccolò di Firenze* ». Il documento non esiste più nel Diplomatico di questo monastero, nè in un altro reper-

¹ La pieve di S. Michele Arcangelo in Nonantola - Roma, 1937.

² GAVINI, *Arch. in Abruzzo*, Vol. I, pp. 19 e 22.

³ GAVINI, *Archit. in Abruzzo*, V. I, p. 121.

⁴ ARCH. DI STATO, FIRENZE, *Congr. Relig. Soppresses*, N. 168, Filz. 39.

torio di contratti¹ però ci avverte il compilatore del repertorio, diviso per tomi, l'abate don Vincenzo Carlini, che non di tutte le donazioni o contratti esistevano gli originali ma di alcuni, solo dei ricordi; ed infatti troviamo poi riuniti quelli del 1164, del 1166 che ricordano San Niccolò, ed anche quello del 1168² nel quale il monastero di San Miniato al Monte dette a livello una piazza ed un casolare poste vicino alla chiesa di San Niccolò, e di cui esiste l'originale nel Diplomatico. Dobbiamo ritenere sicura l'esistenza di un antico documento del 1123, poichè questa donazione costituisce la prova del possesso di questi beni da parte del monastero che poi il 6 maggio del 1168 furono dati a livello. Resta così provata in modo indubbio l'esistenza della chiesa di San Niccolò nell'anno 1123, rendendo sempre più attendibile l'ipotesi che la chiesa sia stata costruita nel periodo in cui resse la diocesi di Firenze, Gottifredo degli Alberti.

Persiste invece una grande incertezza sull'anno in cui fu costruita l'attuale chiesa di San Niccolò Oltrarno, anche perchè dal testamento di Sandro di Simone de' Quaratesi del 1363³ risulta che lasciò 500 fiorini perchè fosse edificata una cappella nella chiesa di San Niccolò, ove voleva essere seppellito, ed eleggendo per suo erede il fratello Vanni. È bene di sapere che in quell'anno l'abbazia di San Miniato fu data in commendata, dall'abate cluniacense, don Agostino del fu Ildebrando, al cardinale Guglielmo dal titolo di S. Angelo, e i pochi monaci che ancora vi abitavano per la loro vita poco regolare dopo non molto furono levati⁴. Per ovviare altri inconvenienti nel 3° anno del suo pontificato papa Gregorio XI con sua bolla da Villanova d'Avignone, del 18 febbraio del 1373⁵ concesse ed unì alla congregazione di

¹ ARCH. DI STATO, FIRENZE, *Congr. Relig. Soppr. e*, N. 168, Filz. 38.

² ARCH. DI STATO, FIRENZE, *Fond. Olivetani*, Dipl. 1168, 6 maggio.

³ ARCH. DI STATO, FIRENZE, *Fond. Olivetani*, Dipl. 1363 20 maggio.

⁴ ARCH. DI STATO, FIRENZE, *Congr. Rel. Soppr.*, N. 168, Filza 38, p. 5.

⁵ BIBL. NAZIONALE, FIRENZE, *Magliabecchiana*, Cl. XXXVII, cod. 305, p. 331 (Strozzi).

S. Maria di Monte Oliveto nella diocesi di Arezzo il monastero di S. Miniato al monte, togliendolo alla giurisdizione del vescovo di Firenze che era allora don Angelo da Ricasoli. Il 27 agosto dello stesso anno l'abate generale della congregazione Olivetana inviò l'abate don Giovanni de' Salviati, con alcuni monaci, a prender possesso del monastero di San Miniato al monte¹. Non sappiamo se la chiesa di S. Niccolò Oltrarno, che nel 1336 era ancora di pertinenza di San Miniato perchè fu data in collazione dall'abate e capitolo di quel monastero al prete Filippo del popolo della Badia a Bovino², non figurando tra le quattro chiese curate concesse dalla congregazione Olivetana il 20 agosto del 1373 al vescovo di Firenze, sia rimasta alla dipendenza del monastero di San Miniato, ma tutto lo lascia supporre. A causa di questi avvenimenti poco lieti per l'Abbazia è molto probabile che non sia stato dato seguito alle ultime volontà di Sandro de' Quaratesi morto appunto nel 1363. Sappiamo solo che suo fratello ed erede Vanni del fu Simone de' Quaratesi facendo testamento nel 1382³ lasciò tutti i suoi beni ai monaci Olivetani di San Miniato al monte i quali li accettarono con beneficio d'inventario il 5 luglio dello stesso anno⁴; ciò che dette luogo ad una controversia⁵.

È dunque giustificato il dubbio che la cappella nell'antica chiesa romanica non sia mai stata edificata e che probabilmente a causa di tutti questi avvenimenti Bernardo di Castello de' Quaratesi facesse costruire la nuova chiesa al di fuori dell'antica, per ovviare controversie tra i monaci ed il vescovado di Firenze, a cui la chiesa passò, assai prima del giugno del 1418⁶ nel quale fece testamento, essendo stato sepolto nella cappella maggiore della

¹ ARCH. DI STATO, FIRENZE, *Congr. Rel. Soppres.*, N. 168, Fil. 38.

² ARCH. DI STATO, FIRENZE, *Fond. Olivetani*, Dipl. 1336 febbraio 17.

³ ARCH. DI STATO, FIRENZE, *Fond. Olivetani*, Dipl. 1382, giugno 13.

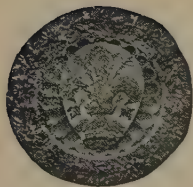
⁴ ARCH. DI STATO, FIRENZE, *Fondo Olivetani*, Dipl. 1382, luglio 5.

⁵ ARCH. DI STATO, FIRENZE, *Fond. Olivetani*, Dipl. 1389 ...

⁶ ARCH. PARROCCHIALE DI S. NICCOLÒ OLTRARNO, *Cod. B.*, 1418, giugno 1.

Chiesa attuale di patronato suo e dei suoi discendenti. Ma l'antica chiesa romanica non era stata distrutta poichè esisteva ancora nel 1438, figurando in un Inventario di beni appartenenti alla chiesa di San Niccolò, compilato in quell'anno: « *una casetta contigua ed appoggiata alla chiesa vecchia di San Niccolò* »¹. È questo il primo ed unico ricordo da me trovato dell'esistenza dell'antica chiesa romanica dopo l'edificazione della chiesa attuale la quale ha molti caratteri d'affinità colle chiese fiorentine riedificate alla fine del XIV secolo.

¹ ARCH. PARROCCHIALE DI S. NICCOLÒ OLTRARNO, FIRENZE, *Cod. B*, 1438.





Luigi Demonts — Trenta disegni del
“ Maestro dell’altare di Ortenberg ”
eseguiti durante un suo soggiorno in
Italia (Lombardia, Verona, Padova).

Un gruppo di disegni degli Uffizi, che risale a circa il 1410-1430, è interessantissimo perchè mostra la continuità di quest’arte internazionale al principio del secolo XV.

Tre vie conducevano, allora, dalla Germania in Italia: l’Inn e l’Adige, il Tirolo, l’Austria e Treviso.

È questo il periodo, in Germania, della Passione di Wismar alla Chiesa di S. Giorgio, del « Tempziner Altar » di Schwerin, del « Meister Franke », di Conrad von Soest in Westfalia, di Stephan Lochner a Colonia, del « Maestro d’Ortenberg » e del « Maestro del Giardino del Paradiso » del 1420 all’Istituto Staedel di Francoforte.

Passando attraverso il Tirolo, l’artista poteva — anche — ammirare gli affreschi dei Castelli di Rundkelstein e di Lichtenberg e del Castello di Manta nel Saluzzese. A Treviso, egli poteva vedere gli affreschi di S. Orsola di Tommaso da Modena che portò il suo stile a Praga. A Bolzano fioriva un’arte italo-ger-

manica, ma a Bressanone era lo « stile internazionale » che predominava negli affreschi del Chiostro della Cattedrale del 1417. Nei « mesi » del Castello del Buon Consiglio di Trento, si nota l'influenza degli arazzi francesi e dei costumi ed abbigliamenti di Francia.

Ma il Maestro d'Ortenberg deve aver — soprattutto — ben conosciuto la Lombardia, Verona e Padova.

Nelle opere Veronesi ed in quelle del Semitecolo a Padova, si incontrano delle architetture gotiche ma, soprattutto, nelle opere di Altichiero e di D'Avanzo. Altichiero è veronese, della città cosmopolita ed artistica degli Scaligeri, nel 1364 sotto la Signoria di Cansignore.

A Padova, alla Corte dei Carrara, egli dipinse — nel 1370 — i suoi meravigliosi affreschi di S. Felice e di S. Giorgio¹.

Le Vergini su troni gotici sono numerosissime in Verona fin dallo scorcio del secolo XIV ed è quest'arte gotica che si trova, ancora, in Giusto da Padova.

Ma per gli ornamenti e per i costumi le fonti sono il Codice della Biblioteca Trivulzio di Milano, il libro di preghiere di Gian Galeazzo Visconti, il Codice Finaly di Firenze, il Codice di Giovannino de' Grassi della Biblioteca Comunale di Bergamo, un altro della collezione Edmondo Rothschild, il manoscritto lombardo « Tacuinum Sanitatis » della Biblioteca Nazionale di Parigi, il Codice di Venezia² il Codice di Roma (Biblioteca Casanatense)³, due libri di disegni Lombardi nella Collezione Fairfax Murray⁴ e gli affreschi di Francesco da Venezia a Campione, gli affreschi di S. Francesco a Lodi (circa 1420), una Madonna in Trono di Antonio de Ferraris in S. Luca a Cremona⁵.

¹ LEO BRONSTEIN, *Altichiero*, Paris, 1932.

² FOGOLARI, *I disegni della Regia Galleria dell'Accademia di Venezia*.

³ BARIOLA, *Quaderno di disegni del principio del secolo XV*.

⁴ *Two Lombard Sketchbook in the Collection of C. Fairfax-Murray*, Londres 1910. V. anche: *L'Arte* X, 300. — *Vasari Society* III, 7, 8, 9; V, 10, 11. Raccolta I. Meder de l'Albertina VII 751 e XI, 1237 disegni colonesi del principio del XV secolo (Coll. del « Fürst und zu Liechsteintoin »).

⁵ V. TOESCA, *L'Arte* 1906, p. 561 (*Sugli Alfabeti Fantastici*).

Bisognerebbe, inoltre, citare Michelino da Besozzo per i suoi « Tarocchi » della Collezione del Duca Visconti, i « Tarocchi » del Museo di Stoccarda e quelli degli Zavattari al Museo di Bergamo e presso il Conte Colleoni.

I nostri disegni non sono stati ricordati che dal Bariola¹. Si tratta di un album completo di disegni fatti dalla stessa mano ed eseguiti su carta della medesima filigrana attribuiti al « Maestro delle Banderuole »² e alla Scuola Veronese dei primi del secolo XV.

Ritengo, così, di aver dato, con una sola attribuzione, la spiegazione di queste due differenti attribuzioni di aspetto così contraddittorio.

Mi sembra che l'Autore dell'Altare di Ortenberg dovesse essere orafo come quel Giovanni da Colonia in « Augustines haus in Zvoll, qui dum esset in seculo pictor fuit optimus et aurifaber ».

Ma, piuttosto che al Maestro delle Banderuole, io avrei preferito comparare i nostri disegni, per i costumi alla francese, a un quadro del 1410 a Lüneburg³ e per le nostre « Annunciazioni » al « Bundeuder altar » della Kunsthalle di Amburgo⁴.

Credo, altresì, di aver ben lumeggiata l'atmosfera delle varie influenze sotto le quali sono nati questi disegni di un artista tedesco, inebriato dell'arte italiana.

ELENCO DEI DISEGNI.

N. 1 (fig. 1).

N. 2280 recto.

S. Giorgio, a cavallo, in un paesaggio roccioso che è sormontato da un palazzo gotico con un gran portale e due torri.

La figlia del Re di Cappadocia Sevio è inginocchiata a destra. In basso, un leone. Studi di piante.

Dall'affresco di Altichiero del 1384 in S. Giorgio di Padova.

¹ *Galleria Nazionale Italiana* V, 1902, p. 370, nota 2.

² V. Biblioteca Nazionale Yb 556, in-4°.

³ V. SCHAEFER in *Monatshefte zur Kunstwissenschaft* 1919, p. 120.

⁴ V. *Die Ausklänge des Bertranchen und die Vorbedingringen der Francke-schen-stiler in Norden* di ALFREDO ROTHE in *Monatshefte zur Kunstwissenschaft* 1920, p. 225.

N. 2.

N. 2280 verso.

Studio dello stesso castello, più dettagliato e studio di una Madonna col Bambino.



Fig. 1. — « Maestro dell'altare di Ortenberg » : Disegno.

(Firenze. — Uffizi, Gabin. Dis. e Stampe).

N. 3 (fig. 2).

N. 2269 recto.

Studio di una barca con tre pescatori ed un angelo — in piedi — che la guida in un torrente.

Sulla riva, un pescatore ed un gruppo di donne ed uomini che guardano la scena.

Dall'affresco di Altichiero in S. Felice a Padova. — Scena della



Fig. 2. — « Maestro dell'altare di Ortenberg »: Disegno.

(Firenze. — Uffizi, Gabin. Dis. e Stampe).

« leggenda di S. Girolamo »; dei discepoli che stanno trasportando la spoglia di S. Giacomo nei domini del Re e della Regina di Lupa.

V. RAYMOND VAN MARLE, VII, p. 199, fig. 129, affresco del 1435 nella Cattedrale di Parma, attribuito a Bartolommeo de' Grassi

N. 4 (fig. 3).

N. 2267 recto.

Gruppo di gentiluomini, gentildonne ed un paggio in primo piano.

Nello sfondo, al centro, la facciata di un palazzo con balcone; a sinistra una specie di baldacchino con due colonne sormontate da due

statue di «nudi»; a destra un giardino — appena delineato — ove sembra di scorgere — in basso — una vasca ed un pavone.

Sembra essere uno studio degli stessi affreschi.

V. P. TOESCA, *La pittura e la miniatura nella Lombardia dei più antichi monumenti alla metà del Quattrocento*, pagg. 354 e 340 «Taccuinum Sanitatis» della Biblioteca di Vienna.



Fig. 3. — «Maestro dell'altare di Ortenberg»: Disegno.

(Firenze. — Uffizi, Gabin. Dis. e Stampe).

N. 5 (fig. 4).

N. 2269 verso.

Tre uomini che vangano e due donne, a gambe nude e con le gonne un po' rialzate, che li aiutano.

Nello sfondo: un fiume con una barca in cui sono due uomini; un villaggio alpestre ed una chiesa.

V. TOESCA, *op. cit.*, 365. VENTURI, VII, I, pag. 180. Lorenzo e Iacopo da Sanseverino - Urbino nell'Oratorio di S. Giovanni.

N. 6 (fig. 5).

N. 2275 recto.

La Vergine Annunziata, in ginocchio, a mani giunte ed in atto di preghiera, ha la testa voltata verso un angelo (che non è stato disegnato).

Essa è dipinta entro una cappella gotica eretta su alcuni gradini ed ha — avanti a sè — un leggio pure gotico.

In basso, un vaso dal quale escono dei gigli.

Studio di leone, rassomigliante a quello di S. Giorgio ed a quelli di Iacopo Bellini.

Vi è un « Annunciazione » di Altichiero in S. Felice a Padova ed un'altra agli Eremitani di Padova che, come insieme, corrispondono a questo disegno.

V., anche Riofreddo - Oratorio dell'Annunciata - 1422 - VENTURI, VII, 1, pag. 161.

N. 7.

N. 2278 recto.

Studio, per la stessa « Annunziata », ma il tipo della Vergine è più tedesco.

Studio del suo panneggiamento, abbozzo per i finali del suo inginocchiatoio.

N. 8.

N. 2272 verso.

Vergine inginocchiata in una cappella.

Studio per l'« Annunciazione ». Il suo tipo ricorda quello della Vergine di « Antonio Fissigara presentato alla Vergine » in S. Francesco a Lodi.

V. TOESCA, p. 181, p. 318; ma l'insieme, rammenta il pannello dell'altare della Chiesa Barsüsse di Gottinga (Museo Wolfen di Hannover N. 37. 5).

N. 9 (fig. 6).

N. 2276 recto.

Studio d'angelo per la stessa « Annunciazione ».

Testa di Cristo, in alto a destra. Lo stile ricorda il pannello dell'altare della Chiesa dell'Aegidien di Monaco. (Museo di Hannover N. 711).

V. CURT HABICHT, *Zür filiation der Vlämish-Burgundischen Malerei in Niedersachsen*, al principio del XV sec. in *Monatshefte zur Kunstwissenschaft*, 1914, p. 359.

N. 10.

N. 2277 recto.

Angelo dell'« Annunciazione » sicuramente copiato da un modello italiano.

In alto, nuvole ed un abbozzo di viso. Studio di panneggiamento. Studio di leone come nel primo disegno della « Vergine Annunziata ».

V. per il leone: TOESCA, p. 300 (Codice di Bergamo). V. Aegidien Kirke di Monaco.



Fig. 4. — « Maestro dell'altare di Ortenberg »: Disegno.

(Firenze. — Uffizi, Gabin. Dis. e Stampe).

N. II (fig. 7).

N. 2272 recto.

Santa Caterina, incoronata, che — con la mano destra — sorregge il mantello ed una palma; mentre — con la sinistra — regge la spada.

Sul dietro, la ruota del suo martirio. Ai piedi; una figura d'uomo (forse di un pazzo) con in testa un cappello puntato.

Nel fondo, a destra in alto, un castello gotico che si erge su di un picco; a sinistra un altro picco ed un altro castello.

Forse, è ispirato da una S. Caterina del D'Avanzo in S. Giorgio di Padova; ma il tipo è tedesco.



Fig. 5. — « Maestro dell'altare di Ortenberg »: Disegno.
(Firenze. — Uffizi, Gabin. Dis. e Stampe).

N. 12 (fig. 8).

N. 2270 verso.

Due personaggi a cavallo, dei quali, uno ha il mantello a larghe maniche — tipo « Pisanello » (stile internazionale della fine del XIV secolo).

Due studi per il cattivo Ladrone. — Teste d'uomini.

Rievoca, nettamente, la Crocifissione di Corrado de Soest in Widder-Wildungen del 1404; come pure la Crocifissione westfaliana del Museo di Colonia.



Fig. 6. — « Maestro dell'altare di Ortenberg »: Disegno.

(Firenze. — Uffizi, Gabin. Dis. e Stampe).

N. 13 (fig. 9).

N. 2274 recto.

L'adorazione dei magi. — La Santa Vergine porge il fanciullo, che dà la mano a Melchiorre inginocchiato. Baltasar, vestito alla moda internazio-

nale della fine del XIV secolo, è in piedi e Gaspar — incoronato — accenna, con la mano, alla stalla.



Fig. 7. — « Maestro dell'altare di Ortenberg »: Disegno.
(Firenze. — Uffizi, Gabin. Dis. e Stampe).

Studio, con varianti, per l'altare di Ortenberg del 1410 nel Museo di Darmstadt (fig. 10).

Sul pannello dipinto vi è — anche — un S. Giuseppe che ricorda quello della Natività dell'altare dorato del Museo provinciale di Han-



Fig. 8. — « Maestro dell'altare di Ortenberg »: Disegno.

(Firenze. — Uffizi, Gabin. Dis. e Stampe).

nover e l'incisione in legno del 1410 « la Madonna, il Fanciullo e S. Giuseppe che rimescola la minestra » conservata nella Biblioteca di Dresda.

V. AUGUST L. MAYER, *Eine Anbetung der Könige*, aus der Werk-



Fig. 9. — « Maestro dell'altare di Ortenberg » : Disegno.

(Firenze. — Uffizi, Gabin. Dis. e Stampe).

stadt des Meisters des Ortenberger-Altar in Müncher Jahrbuch d. bild. Kunst, Vol. 4, pp. 326-330.



Fig. 10. — « Maestro dell'altare di Ortenberg »: L'adorazione dei Magi.

(Darmstadt. — Museo).

N. 14 (fig. 11).

N. 2274 verso.

Gruppo con la Vergine di cui S. Giovanni sorregge la testa e S. M. Maddalena la mano, mentre una Maria prega a mani giunte e con gli occhi rivolti al Cielo.

Gruppo ispirato, forse, dall'affresco di Altichiero nella cappella di S. Felice a Padova; ma, l'insieme, ricorda l'altare della chiesa di S. Pietro a Francoforte nel Museo storico di Francoforte.

N. 15 (fig. 12).

N. 2271 recto.

Pietà. — Il Cristo è disteso fra S. Giuseppe d'Arimatea e Nicodemo.

La Vergine, che è sostenuta da S. Giovanni, tiene — pregando — la mano del Figlio.

Questa composizione rammenta il pannello dell'altare della chiesa di Brüdern in Brünswick.

V. CURT HABICHT, in *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, VII, 1914.

Ma, essa può essere ispirata — anche — dall'affresco di Niccolò Miretto nella Sala della Ragione in Padova (dopo il 1420).

N. 16 (fig. 13).

N. 2270 recto.

San Michele che atterra il Demonio.

V. VENTURI, VII, I, 297. Jacobello del Fiore - Venezia - Regia Galleria

N. 17.

N. 2268 verso.

Sant'Antonio, nel deserto, ai piedi di uno scoscendimento sul quale — più in alto — è un suonatore di flauto ed una testa che si direbbe della maniera di Jérôme Bosch. In lontananza, un castello.

V. Maitre aux Banderolles — MAX LEHRS, *Geschichte des deutschen Kupferstiche*, 2 vol. Wien 1908-1910, pag. 556.

N. 18.

N. 2273 recto.

Angiolo dell'« Annunciazione » ad ali spiegate e con le vesti svolazzanti che, con la mano sinistra, regge uno scettro e, con la destra, un lungo cartiglio.

In alto, fra le nuvole, la testa di Cristo (acquerello).

VENTURI, VII, I, 35, Siena, S. Pietro Ovile, Andrea Vanni.

N. 19.

N. 2277 verso.

Diversi studi: — Cristo che sale il calvario (v. l'altare di Bornhofen - Museo provinciale a Bonn e la Chiesa di Bründer in Brünnschwick).

— Uno studio per la Flagellazione e diverse figure.

— Un uomo che cammina verso destra.

— Cristo davanti a Pilato (Chiesa Aegiden a Monaco) — S. Cristoforo.



Fig. II. — « Maestro dell'altare di Ortenberg »: Disegno.

(Firenze. — Uffizi, Gabin. Dis. e Stampe).

— Donna, in piedi, drappeggiata (v. altare di Bornhofen — Tre sante — Museo provinciale di Bonn).

— La Resurrezione (v. Miniature di « Frater Nikolaus », 1432, Magonza, Domschatz).

N. 20.

N. 2271 verso.

Giovane santo drappeggiato.

È, sicuramente, una copia di un affresco veronese.

V. TOESCA, p. 459.



Fig. 12. — « Maestro dell'altare di Ortenberg » : Disegno.
(Firenze, — Uffizi, Gabin. Dis. e Stampe).

Angiolo, seduto, che suona la viola.
V. TOESCA, *op. cit.*, pag. 459.

N. 22.

N. 2278 verso.

Figura, drappeggiata, in piedi.



Fig 13. — « Maestro dell'altare di Ortenberg » : Disegno.

(Firenze. — Uffizi, Gabin. Dis. e Stampe).

Copia da un affresco italiano.

VENTURI VII, I, pag. 4 Lorenzo Monaco.

N. 23.

N. 2279 recto.

Un Evangelista (figura fino al ginocchio) che reca, nella mano sinistra, un libro; e quattro studi di teste di donna dalle differenti pettinature piuttosto tedesche che italiane.

N. 24 (fig. 15).

N. 2275 verso.

Diversi studi tratti da un affresco veronese del « Maestro di San Zeno ».

In alto: Donna, simbolica, incoronata, drappeggiata ed assisa in trono, che tiene una spada; un leone è ai suoi piedi (Venezia?).

Studio della sua corona.

Angiolo drappeggiato che sembra stia tirando con l'arco.

Figura di una giovane dama con la mano destra alzata e con un bastone nella mano sinistra.

In basso: a destra, leggero abbozzo di due figure di donna di cui una in piedi e l'altra inginocchiata; a sinistra, una coppia di innamorati riparata sotto un albero ed una gentildonna che li guarda.

Studio di drappeggiamenti e di mano.

Forse da quel Martino da Verona 1396-1413 la cui arte sta fra Altichiero e Stefano da Verona, nato verso il 1375.

Di questo Martino si conserva una « Annunciazione » a S. Stefano di Verona.

Di Stefano da Verona v'è nel Museo di quella città una « Madonna del roseto » che ha dei rapporti con quella dell'Istituto Staedel a Francoforte e con le miniature di Neustift e di Innsbruck e con il « Maestro di Willingen » in Boemia.

Di lui esiste al castello di Brughier, presso a Trento un affresco del 1434; un « Adorazione dei Magi » del 1435 è a Brera; una « Madonna e angioli » alla Galleria Colonna a Roma; disegni al Museo Britannico a Londra, al Gabinetto Disegni di Dresda, agli Uffizi e nella Collezione Frits Lugt.

N. 25.

N. 2264.

Lettera, formata da un « Uomo Selvatico » che ha un oca fra le due gambe e, sulla testa, un leone la cui coda si allunga fino a toccare un giovine che ha un cane accosciato ai suoi piedi.

Da confrontare con il Codice di Giovannino de' Grassi alla Biblioteca Comunale di Bergamo. V. TOESCA, in *L'Arte*, 1905, pag. 335 e 1906, pag. 56.



Fig. 14. — « Maestro dell'altare di Ortenberg »: Disegno.

(Firenze. — Uffizi, Gabin. Dis. e Stampe).

N. 26.

N. 2266.

Lettera formata da una figura d'uomo che tiene, alzata, una spada sulla cui punta un orsacchiotto scherza con una donna (vista del dorso).

In basso: una coppia di innamorati come al N. 24.

N. 27.

N. 2265.

Tubalcain seduto davanti alla sua incudine.

N. 28 (fig. 16).

N. 2268.

Lettera R. Un vecchio dalla lunga barba e con, in testa, un berretto



Fig. 15. — « Maestro dell'altare di Ortenberg »: Disegno.

(Firenze. — Uffizi, Gabin. Dis. e Stampe).

piumato posa i piedi su un castiglio. Con la mano destra sorregge un uomo ricurvo dalle vesti drappeggiate che ha — ai piedi — un ghepardo:

di sopra, una figura di donna quasi appollaiata sulle mani dei due uomini



Fig. 16. — « Maestro dell'altare di Ortenberg »: Disegno.

(Firenze. — Uffizi, Gabin. Dis. e Stampe).

allunga e protende la sua mano destra per formare la R. (Vedi - Codice di Bergamo. TOESCA 300).

Lettera S. A destra un guerriero curvo — di profilo — verso sinistra. Una freccia, diretta sul suo corpo, ha una banderuola che, serpeggiando intorno al guerriero, viene ad arrotolarsi ad un'altra freccia.

Lettera G. La Santa Vergine ed il Fanciullo, con un angioiolo, inchinato leggermente verso di essi, che porge una banderuola. Al di sopra una testa d'angioiolo, dalle ali spiegate, sovrasta il gruppo.

Lettera V. Formata da un « Uomo Selvatico » peloso, con quattro corna, e da un uomo nudo (visto dal dorso) che ha la testa avvolta da un nastro svolazzante; entrambi sorreggono una corda (V. Codice di Bergamo - TOESCA 301, e disegni del XIV secolo del Gabinetto delle stampe di Berlino).

N. 29.

N. 2267 verso.

Due schizzi di putti che reggono panieri di frutta ed una testa d'uomo dai capelli e dalla barba arricciati.

N. 30.

N. 2281 recto.

Studio di cervo che salta una staccionata.





Giuseppe Fiocco - Il Chiostro Grande nel Convento di Cristo a Tomar e l'opera di Filippo Terzi.

Nello stesso volume dell'Enciclopedia italiana, il 33°, del 1937, si leggono, non senza stupore, le più opposte affermazioni intorno a cotesta architettura del Chiostro Grande di Tomar, opera del pieno rinascimento in Portogallo. Guido Battelli, alla voce « Filippo Terzi », la definisce stilisticamente di « squisita eleganza palladiana », e la considera il capolavoro, nel suo campo, dell'arte italiana, non solo in Lusitania, ma nell'intera penisola iberica; riferendogliela senza restrizioni. Sotto la voce « Tomar », d'altro lato, Giovanni Barreira, professore dell'Università di Lisbona, si limita a dichiarare il Chiostro Grande « notevole », e ad assegnarlo all'architetto Diego de Torralva, che l'avrebbe iniziato sotto Giovanni III, morto nel 1557. A Filippo Terzi sarebbe invece toccato il solo compito di terminarlo fedelmente, al tempo di Filippo II.

È vero che l'asserzione del Battelli risuona in un'infinità di altre sue pubblicazioni, che l'italiano, il quale non ha conoscenza diretta del Portogallo, è portato ad accogliere senza beneficio d'inventario, tanto più in quanto lusingano il suo amor proprio na-

zionale. Pubblicazioni, per non dire degli articoli di giornale, che vanno, nel caso nostro, dal cenno dedicato al Terzi nel Thieme Becker Lexikon (vol. 32, 1938), fino a un ultimo « excursus » sull'architettura del rinascimento in Portogallo, apparso quest'anno nel fascicolo di Luglio dell'Arte. Ma non è meno vero che molta acqua è passata sotto i ponti, dalla prima affermazione della detta paternità ad oggi, specie in terra di Lusitania; tanta che la più benemerita di tali pubblicazioni (perchè offre almeno un manipolo di documenti inediti intorno all'artista, massimamente interessante quale ingegnere militare e quale idraulico, nato a Bologna intorno al 1520, ma educato a Pesaro, e morto in Portogallo), edita con l'ausilio di Enrico Trindade Coelho, a Firenze, nel 1935, è stata definita, al suo apparire, laggiù « um livro pernicioso »¹. E l'attribuzione del Chiostro in parola non entra poco in un tale atteggiamento².

Nello studiarlo direttamente, e con la massima cautela, richiesta dalle disparate sentenze, mi colpiva innanzitutto il detto riferimento al Palladio, avanzato come misura di stile; in secondo luogo il riconoscimento di capolavoro dell'architettura italiana nella penisola iberica. Cosa quest'ultima molto grave da accogliere per chi la studia da anni in lungo e in largo, e ben sa, ad esempio della bellezza solitaria del grandioso Palazzo di Carlo V, costruito da Pedro Machuca, che sorgeva a custodia del cortile ovoidale accanto all'Alambra, imponente scheletro rettangolare, sino al 1933; anno in cui, almeno in parte, ebbe alfine compimento. Basta sfogliare il libro di Bernard Besan, cioè il più recente lavoro dedicato all'architettura spagnola (*History of Spanish Architecture*, Londra, 1938), per vedere come, semmai, questo vanto tocchi al detto edificio. Il quale non c'interessa solo per la sua complessa, stupenda voce italiana, ma perchè, sebbene

¹ HENRIQUE TRINDADE COELHO e GUIDO BATTELLI, *Filippo Terzi*, Firenze, Alfani e Venturi, 1935 (in *Documentos para o Estudo das relações culturais entre Portugal e Italia*. Tomo III).

² F. A. GARCEZ TEIXEIRA, « *Filippo Terzi* ». *Um livro pernicioso*. Lisbona, Imprensa moderna, 1936.

iniziato nel 1526, vi affaccia, nel lato più nobile, che guarda la



Fig. 1. — PEDRO MACHUCA: Facciata del Palazzo di Carlo V a Granata prima del restauro.

città, con un portale fiancheggiato da colonne ioniche, precisa-

mente come il Chiostro di Tomar; e sormontato dal celebre balcone a trifora, con l'arco mediano preminente, ed occhi ai lati, che si usa definire serliano, sebbene risalga, per invenzione, al Peruzzi, il maestro appunto del Machuca e del Serlio (fig. 1). Balcone adottato, per influenza, questa volta, diretta del Serlio, attivo nel Veneto nel 1533 e quindi dal 1535 al 1539, come motivo dominante, ma con andamento ben altrimenti severo, nella Basilica di Vicenza, che gli studiosi sanno essere, del resto, l'opera meno originale del sommo Maestro padovano-vicentino (fig. 2).

Non occorre quindi uscire dalla penisola iberica per trovare gli elementi italiani, adattati e diffusi opportunamente dagli spagnoli, ben più rinascimentali dei portoghesi; e questo da Giovanni de Castilho in poi. Diego de Torralva è della detta schiera e s'intende a puntino nella corrente italiana, che il trattato del Serlio, apparso nel 1537 a Venezia, in un primo libro, corrispondente al quarto dell'edizione completa, e in un secondo, — il libro straordinario, — nel 1551, a Lione (non cito il settimo, pubblicato a Francoforte solo nel 1575), poteva nutrire italianamente anche da lontano. E si allacciano alla stessa corrente, non solo certi portali, riprodotti dal Battelli ad Abrantes, a Elvas e a Portalegre, ma anche la chiesa tanto stravagante delle Grazie a Evora, e quella, solo di apparenza più classica, della Concezione a Tomar; tutte di un ibridismo tipicamente iberico.

Non ci può essere così esemplificazione più evidente, nella sua massiccia opulenza, del serlianismo d'oltralpe, di quella del Chiostro di Tomar (fig. 3). Opulenza in contrasto con lo spirito italiano, e massime con quello del Terzi, tanto severo nel corpo della chiesa di San Vincenzo a Lisbona (la facciata è più tarda) e nel Chiostro del Colegio Novo o della Misericordia a Coimbra. Freddezza, la quale diviene quasi squallore, nella chiesa di San Rocco, che si assegna pure al Maestro, con più conseguenza della facciata della Certosa a Evora e di altre costruzioni, le quali male possono stare entro l'abbraccio di una sola personalità.

Come può esser giunto il Battelli, non dico alla ingenua conclusione stilistica, compatibile in un letterato che s'interessa d'arte, più per diletto che per altro; ma alla sua conclusione sto-

rica, tanto in contrasto con le testimonianze concordi del « Dicionario dos Architectos » del 1899, dovuto al Souza Viterbo, quanto del lavoro dedicato da Vieira Guimaraes, proprio a questo stesso « Claustro de João III em Thomar » nel 1931? Vediamo di dedurlo dalla voce dello scrittore. Così dice a pagina XIV del



Fig. 2. — ANDREA PALLADIO: La Basilica.
(Vicenza).

suo libretto sul Terzi: « la principale opera del Terzi è il Chiostro Grande di Tomar. Incominciato dal maestro spagnolo, Diego de Torralva, nel 1557, per ordine di Don Giovanni III, e sospeso nel 1566 per la morte dell'architetto, toccò a Filippo Terzi di riprenderlo, con un nuovo e più elegante disegno, *direttamente* ispirato alla Basilica Palladiana di Vicenza. Anche qui vediamo le medesime colonne abbinate, i medesimi occhi, l'alternarsi dei

pilastrì alle colonne, degli archi agli architravi, particolari alla



Fig. 3. — DIEGO DE TORRALVA: Chiostro grande di Tomar.

grande costruzione del Palladio; e il medesimo inimitabile senso

delle proporzioni e del perfetto equilibrio, che sono le caratteristiche dell'architettura classica del Rinascimento ». Il che vor-



Fig. 4. — DIEGO DE TORRALVA: Portico superiore del chiostro grande di Tomar.

rebbe valere, a suo modo, per il paragone con l'inimitabile, preteso prototipo palladiano, e vale invece più correttamente per

il Serlio, e per un generico riconoscimento rinascimentale, in verità non bisognoso di conferme, tanto è palese. Ma non vale certo per discriminare quello che il Torralva avrebbe fatto, o per illuminare elementi più intimi della costruzione. E prima di tutto quelli essenziali delle volte, a crociere raggiate, dei grandiosi porticati, in cui sopravvivono chiaramente i modi gotici. Cosa naturale in uno spagnolo, almeno per allora (il Guarini prende nel seicento dalla Spagna « mudehar » il motivo singolare delle sue cupole a nervature conteste), ma incomprendibile in un italiano, educato a Urbino, e a Roma, e operoso sullo scorcio del Cinquecento (fig. 4).

Quando si deve scendere poi alle ragioni concrete, ci si accorge a che poca cosa si riducono: « incominciati i lavori, di questo meraviglioso Chiostro, nel 1587, dopo un colloquio con il Re (Filippo II), a Madrid, continueranno per vari anni, come attestano le carte dell'artista e i contratti pubblicati, in appendice al suo Dizionario, dal Souza Viterbo ». Il che potrebbe apparire perfino un millantato credito, se infine, in nota, non si venisse a sapere che « Filippo II lo arricchì (il 'Convento di Cristo) di opere magnifiche ». E quali sarebbero queste « opere magnifiche »? « Evidentemente », non traduco, ma interpreto il Battelli, il Chiostro che il Re avrebbe ordinato di finire « sul progetto di Filippo Terzi, *come dice la lettera del contratto* ». Ma è una pe-tizione di principio, che le magnifiche cose fatte fare « su abbozzo » del Terzi, si riferiscano proprio a un oggetto solo, sebbene grande, come il Chiostro, e non ai « tre scaloni, al lavabo, e alle armi del re » commessi all'artista; opere a cui, come ha chiarito F. A. Garcez Teixeira¹ si allaccia la frase, che è arbitrario trasportare e applicare altrimenti.

In quanto al Chiostro, il documento del Souza Viterbo dice ben chiaro: « si deve finire così e nella stessa maniera della parte eseguita » (« ase acabar assi e da maneira que estaa a parte feita »).

¹ Si veda il fascicoletto citato di Garcez Teixeira, specialmente a pag. 6.

Tutto ciò per ascoltare, senza arzigogoli, la voce « indiziale » delle vecchie carte; che se poi si vuol corroborare lo stile, con quanto può rivelare il monumento stesso, non si dimentichi avere Émile Bertaux già constatato, prima del 1917, che, sopra una delle volte del chiostro in parola, si legge la data del 1562¹. Asserzione preziosa di uno specialista dell'arte meridionale d'Europa, che diviene tantopiù probante in quanto, nel constatarne « de visu » la serietà, mi ha condotto a ritrovarla, non già nel porticato basso, ma in quello superiore, e precisamente nel bel centro della crociera, sotto la quale si sbocca ascendendo dal Tempio che lo fiancheggia. Nel 1562 dunque l'opera era giunta, almeno da questo lato, al suo compimento; a modello di ciò che poi si ripeté, senza modificazione di sorta, in tutta la grandiosa costruzione.

Si può quindi concludere:

1) che il chiostro è, stilisticamente, di fare peruzzesco-serliano;

2) che questo suo fare è del timbro tipicamente spagnolo di Pietro Machuca, come si vede esemplato nel Palazzo di Carlo V a Granata, capolavoro del rinascimento in terra iberica;

3) che è improprio appellarsi per il chiostro di Tomar al Palladio, legato nella sua giovanile Basilica anch'egli al Serlio;

4) che l'opera, condotta nelle sue parti essenziali, già nel 1562, spetta a Diego de Torralva per invenzione, e in notevole parte anche per esecuzione;

5) che Filippo Terzi, attivo in Portogallo solo dal 1577 al 1597, non potè avervi altro che una parte secondaria; quella cioè, constatata concordemente dai vecchi scrittori, di condurre a termine abilmente l'opera tanto ben progettata e iniziata dall'architetto spagnolo.

¹ Cfr. la prefazione artistica del BERTAUX alla Guida del Portogallo in « *Les Guides Bleues* », Parigi, Hachette, 1935, p. XLVI.

Per il Terzi cfr. anche R. C. SMITH JR., in « *The Art Bulletin* », 1936, p. 274.



Deoclecio Redig de Campos – Un ritrattino del Voltaire dipinto da Jean Huber ritro- vato in Vaticano.

a Pietro Paolo Trompeo.

All'inopinato ritrovamento di questo ritrattino del Voltaire (figg. I, 2), nei magazzini delle Gallerie pontificie, ben si potrebbe applicare — scrivendo «quadro» per «libro» — l'adagio latino tanto abusato che parla dei *fata libelli*. Il fato questa volta è stato burlone, come si conveniva al «patriarca di Ferney», e si è divertito a fare dello spirito a spese del più grande ironista della storia, facendo finire, per lo meno in effigie, l'irruente avversario della Chiesa tra le abborrite mura del Vaticano!

Prima di esaminare particolarmente questo quadretto — che trae il suo valore in parti uguali dal suo pregio estetico, dall'illustre modello rappresentato con tanta vivezza e dalla spiccata personalità del suo autore — non sarà inutile spendere due parole intorno a quest'ultimo, tanto più che, all'infuori d'una erudita cerchia di pochi studiosi, egli è praticamente uno sconosciuto, pur non meritando affatto una così oscura sorte.

*
**

Volfango Goethe, avendolo frequentato, ebbe a collocare Jean Huber (fig. 4) nel « piccolo numero di uomini completi » che avesse conosciuti¹; e sebbene non occupi, nella corte intellettuale gravitante intorno all'astro del Voltaire, un posto di primissimo piano, egli è tuttavia uno di quegli originali talenti minori, multiformi e bene sviluppati — pur nell'ambito ristretto del loro dilettantismo — di cui lo studio offre sempre una grande attrattiva e finisce per avvincere nelle reti di una vivace simpatia coloro che vi si dedicano².

Non sono rari, nell'enciclopedico Settecento, siffatti amabili ingegni, soprattutto in Francia; e di quel secolo e di quella nazione Huber è stato un rappresentante compiuto³, malgrado la lontana origine germanica della sua casata. La famiglia degli Huber, baroni di Mauer, sarebbe, infatti, secondo la tradizione locale, immigrata dal Tirolo, ma, stabilitasi a Ginevra fin dal sec. XV, vi si radicò, diventando ben presto una delle più ragguardevoli di quella città⁴.

¹ V. G. JEAN-AUBRY, *Jean Huber, ou le Démon de Genève*, in *Revue de Paris*, 1 e 15 giugno 1936, p. 598. Questo studio, scritto con uno spirito degno del soggetto, corredato di molte notizie e documenti epistolari in gran parte inediti, è, per quanto io sappia, il contributo più recente alle indagini intorno allo H. Ringrazio cordialmente il sig. G. J.-Aubry non solamente per l'amabile offerta del suo pregevole lavoro, ma ancora per aver avuto la cortesia di fornirmi diverse utilissime indicazioni.

² V. in THIEME-BECKER, *Künstler-Lexikon*, vol. XVIII, p. 9 (art. senza firma), la bibliografia su H. fino al 1925. Non si trova, fra le opere citate, alcuna monografia. Lo studio più importante — completato, ora, da quello cit. di J.-Aubry — si trova in D. BAUD-BOVY e F. BOISSONAS, *Peintres genevois*, Ginevra, 1903.

³ Spiritualmente s'intende; la cittadinanza politica di H. era quella della Repubblica di Ginevra.

⁴ Di questa origine fa fede la grafia alla tedesca del nome « Huber », conservatasi intatta per secoli, malgrado la si trovi spesso gallicizzata col'aggiunta d'una *t* finale. Le notizie biografiche qui ricordate sommaria-

Jean Huber nacque il 13 febbraio 1721¹, nel castello di Chambésy, non lontano da Ginevra. Compiuti gli studi in quella città, egli prese, come tanti altri suoi compatrioti d'allora, servizio militare in un reggimento di granatieri di Guglielmo VIII, langravio d'Assia-Cassel.

A contatto con la pregevole raccolta d'arte di questo principe, egli scoprì in sè, oltre alla vocazione per le armi, quella per la pittura, che gli procacciò la particolare benevolenza del suo signore, nonchè la comoda sinecura di aiutante di campo al seguito di Sua Altezza. La vita di corte, poi, gli rivelò ancora un'altra passione: quella per la caccia col falco e per lo studio degli uccelli da preda, di cui divenne più tardi uno dei migliori teorici².

mente sono tratte in massima parte dagli articoli citati di J.-Aubry e del *Künstler-Lexikon*.

¹ L'art. cit. del *Künstler-Lexikon* dà erroneamente il 13 gennaio 1721 come data di nascita del nostro H. Il sig. J.-Aubry mi ha, però, trasmesso copia del documento ufficiale da cui ha ricavato la data differente indicata nel suo studio. Con suo permesso trascrivo qui il documento stesso e parte della lettera: « Je viens de vérifier l'indication de la naissance de Jean Huber sur une pièce qui est devant moi en ce moment et qui est un document légalisé et daté de la Légation suisse à Paris, 17 février 1846. C'est une Généalogie établie par le Canton de Genève pour Jean Marie Salvator Joseph François Huber (c'est à dire Huber-Saladin, petit-fils de notre Jean Huber) à l'époque où il songait à reprendre la nationalité française de ses ancêtres du côté Tudor. Ce document m'a été confié, puis donné, par M. de Cerjat, descendant de Huber. Il porte bien cette indication: *Jean Huber né à Genève le 13 février 1721, lequel s'est marié au Petit Saconnex, Canton de Genève, avec Marie Louise Alléon le 2 octobre 1747, de laquelle il a eu pour fils...* » ecc.

² Nel 1784 egli condensò il risultato dei suoi lunghi studi sugli uccelli da preda in un volume, da lui stesso riccamente illustrato, che porta per titolo: *Observations sur le vol des oiseaux de proie*, edito e stampato a Ginevra da Paul Barde (manca nel manuale del BRUNET e del GRAESSE). La insaziabile curiosità di quel grande dilettante che fu lo H. non tralasciò di spingersi anche nel campo degli studi aeronautici. Lo attesta una sua noticina senza titolo, con acute osservazioni sul volo degli uccelli e la sua applicazione alla direzione degli aerostati.

Tornato in patria nel 1742, la capitale del calvinismo gli parve troppo noiosa, e poco dopo ripartì per offrire la sua spada



Fig. 1. — JEAN HUBER: Ritratto del Voltaire.

(Città del Vaticano. — Pinacoteca).

a Carlo Emanuele III di Savoia, partecipando come capitano di stato maggiore alla campagna del '43 contro Conti.

Piacque assai la sua conversazione spigliata alla corte di Sardegna, com'era piaciuta a quella del langravio e come doveva sempre ed a ognuno riuscire gradevole, poichè egli possedeva in alto grado quello che si suol dire il « dono della simpatia ».

Stabilitosi definitivamente a Ginevra nel 1746, vi sposò l'anno appresso la damigella Marie Louise Alléon¹, una cugina di Madama Necker, ed aggiunse anche la politica alle sue già tanto numerose occupazioni, col farsi eleggere al Consiglio dei Dieci, corpo legislativo della Repubblica. Era, allora, in età di trent'anni appena.

Di somma importanza per la sua vita fu l'arrivo del Voltaire a Ginevra nel dicembre del 1754, cioè quando era proprio all'apice della sua gloria mondiale.

Il consigliere Tronchin, uomo anch'egli di versatile curiosità intellettuale e loro comune amico, presentò l'uno all'altro, e ben presto essi furono inseparabili. Tanto più preziosa era per il « patriarca » questa nuova conoscenza inquanto egli aveva sempre la casa piena di ospiti più o meno illustri, desiderosi di contemplare coi propri occhi il « prodigio del Secolo de' Lumi », e l'artista ginevrino, uomo di mondo compiuto ed impareggiabile « causeur » — lo si sente ancora nelle sue lettere² — era persona da intrattenere piacevolmente i visitatori più diversi per condizione, carattere ed interessi. Sono pochi i viaggiatori, fermatisi alle « Délices » o a Ferney, che non ricordino con ammirazione e gratitudine il commensalè quasi perpetuo del « filosofo ».

Osservatore acuto d'ogni aspetto della natura, l'Huber non

¹ Da essa ebbe due figli, François, studioso della vita delle api, famoso con il soprannome di « Huber des Abeilles », e Jean-Daniel, conosciuto come pittore di paesaggi.

² Le lettere dell'H. sono dei piccoli capolavori del genere epistolare. Certo meriterebbero di essere raccolte in un volume come documento per la « piccola storia » dei suoi tempi. Io mi permetto di suggerirne l'idea a quel profondo conoscitore dell'H. e dell'ambiente in cui l'artista visse, che è G. J.-Aubry.

tardò a farsi, secondo la felice espressione di G. Jean-Aubry,

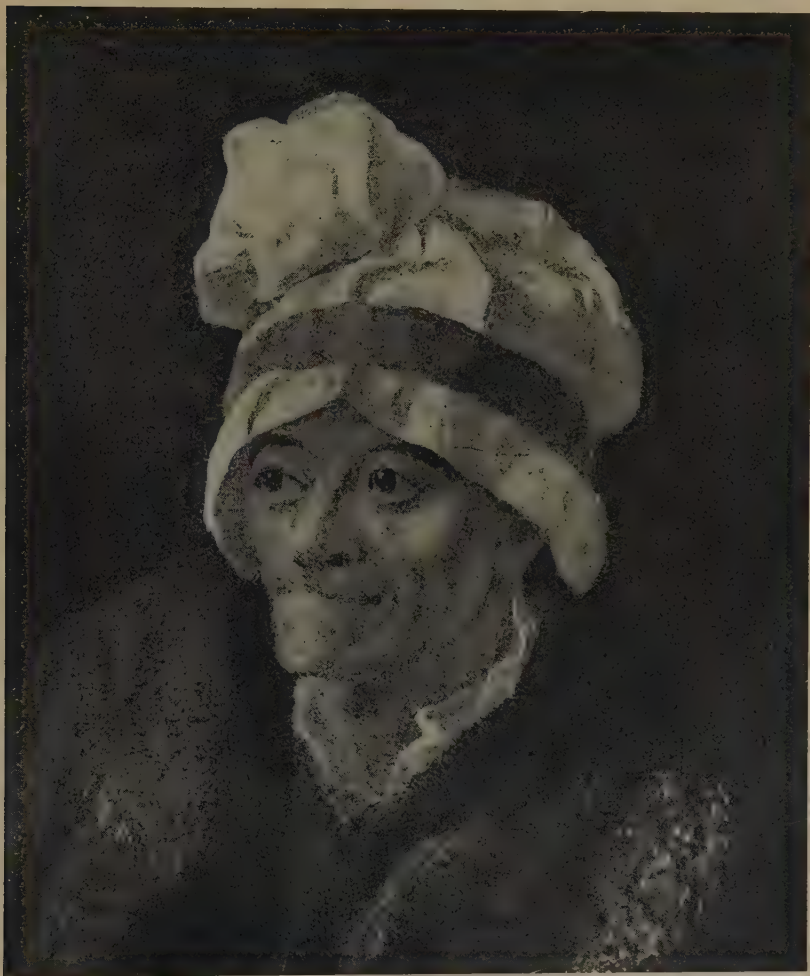


Fig. 2. — JEAN HUBER : Ritratto del Voltaire, particolare.
(Città del Vaticano. — Pinacoteca).

lo « stenografo di quel volto più mobile del vento », iniziando

la serie pressochè interminabile dei suoi famosi « Voltaires »¹ — schizzi istantanei, disegni più rifiniti, incisioni, quadretti a olio ecc. — raffiguranti il grand'uomo negli aspetti più impen-sati e spesso più crudelmente « umani » della sua quotidiana esi-stenza (fig. 3). Gli amici, soprattutto il Grimm, s'incaricavano pre-murosamente e non senza qualche malizia di diffondere la produ-zione del ginevrino in tutti i salotti letterari ed alla moda nonchè in molte corti europee, provocando ad intervalli le ire dell'effi-giato, a cui una così clamorosa pubblicità non doveva, però, spia-cere del tutto. Forse quel furbo geniale aveva già intuito da sè quanto l'amico-pittore ebbe a scrivergli nel '72, dopo una sfuriata più violenta del solito, anzi, in versi e stampata: « Vi ho detto cento volte che sapevo precisamente la dose di ridicolo necessaria alla vostra gloria »². La lettera termina con una raccomandazione inattesa e gustosissima: « Lisez Voltaire sur la tolérance, et vous trouverez bon que je continue à faire des heureux en vous multipliant ». Questa missiva è uno specchio del carattere del-l'amicizia sua verso Voltaire; vi si mescolano, sovrapposte « a velatura », un'ironia degna dell'autore di « Candide », una vera ammirazione per il suo ingegno, una puntina appena di adulazione ed un'amicizia molto sincera.

Nel 1760, anno in cui Voltaire si trasferì a Ferney, Huber inventò un genere d'arte che si addiceva come nessun'altro alla sua indole e che rimane una delle espressioni più tipiche dello spirito settecentesco: la siluetta ritagliata in carta nera.

Il nome, dal francese « silhouette », viene dal controllore delle finanze Etienne de Silhouette, il quale immaginò di con-

¹ V. una lista parziale in THIEME-BECKER, *loc. cit.* Una celebre serie di quadretti, ritraente scene della vita abituale del signore di Ferney ed eseguita espressamente per l'imperatrice Caterina di Russia, andò distrutta in un incendio.

² Lettera inedita da Parigi, del 30 ottobre 1772 (pubbl. da J.-AUBRY, *op. cit.*, pp. 617-18), in risposta alla *Épître à Horace*, dove, ricordando una sua grave malattia, Voltaire scrive:

« Huber me faisait rire avec ses pasquinades,
Et j'entraîs dans la tombe au son de ses aubades. »

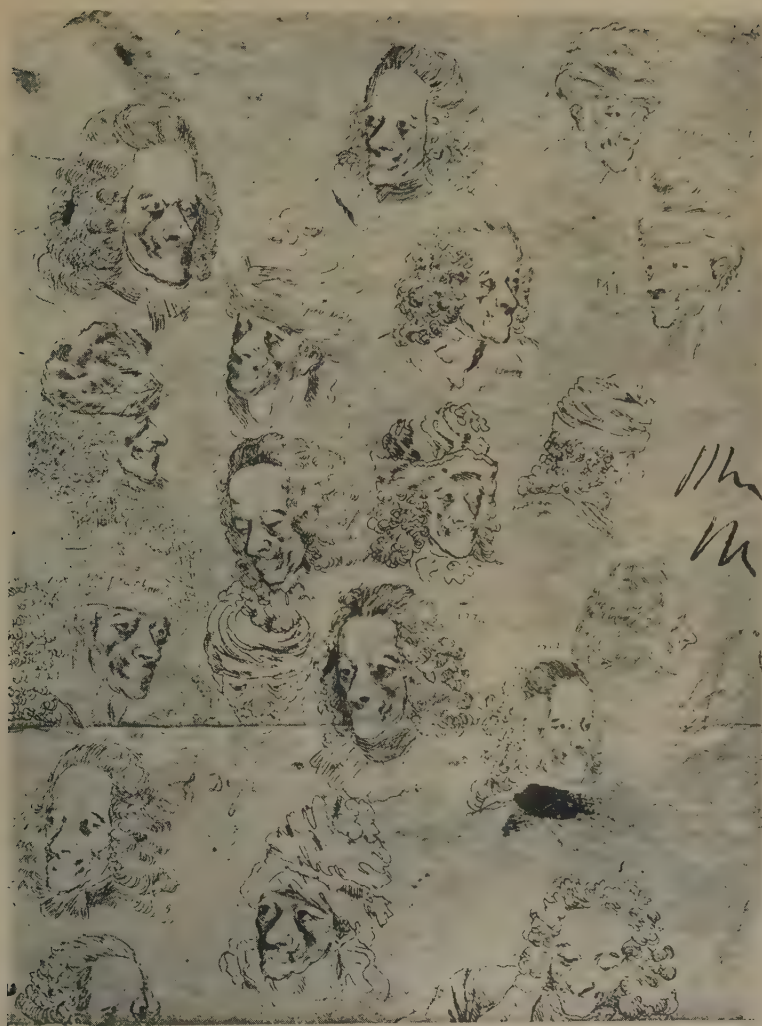


Fig. 3. — Caricature del Voltaire, incisione eseguita su disegni originali di Jean Huber.

(Ginevra. — Musée d'Art et d'Histoire).

tornare e di campire l'ombra proiettata su di uno schermo bianco dal profilo d'una persona collocata tra questo e un lume. L'Huber trovò invece il modo di ritagliare direttamente, a mano libera, la sagoma voluta su carta velina, incollando, poi, l'« ombra » così ottenuta sopra un cartoncino di rinforzo. Egli inventò dunque propriamente quello che di solito e ingiustamente vien detto « siluetta ». Jean-Aubry, rivendicando la piccola gloria di questa trovata al ginevrino, dedica diverse pagine a tale sua particolare attività, che contribuì in modo straordinario ad allargarne la fama¹.

Non è qui il luogo di sviluppare l'argomento « Huber-siluetista », il quale meriterebbe uno studio a sè, ma per mostrare la viva ed universale ammirazione suscitata ai suoi tempi da quelle scenette o ritratti in ombra, vorrei citare ora il brano significativo — sebbene forse un tantino esagerato — d'una lettera di Mary Hamilton: « Elle [principessa D....] donna à lady Dartrey un profil de Voltaire découpé avec des ciseaux par M. Huber qui est fameux dans cet art et peut découper des portraits frappants de ressemblance et les paysages les plus délicats dans du papier, sans regarder et en tenant les mains sous la table »².

Pochi avvenimenti esterni degni di nota segnano gli ultimi anni della vita di Jean Huber. Vi è, tra l'estate del 1772 e quello del '73, un soggiorno a Parigi, dove s'era recato col figlio François, affetto da una grave malattia agli occhi, per consultare il Venzel, uno specialista allora celebre. Tentativo inutile, d'altronde, poichè il figliuolo tornò in patria del tutto cieco³.

Verso il 1775 l'Huber resiedeva abitualmente a Cologny,

¹ Huber si consacrò a questo particolare genere d'arte minore fino al 1769, all'incirca. In seguito tornò di nuovo alla pittura da cavalletto.

² J.-AUBRY, *op. cit.*, p. 610, nota 1.

³ Questa tremenda sciagura non impedì al giovane di continuare, con l'aiuto d'un domestico, i suoi studi sulla vita delle api, studi ancor'oggi stimati dagli specialisti e che gli valsero il soprannome già menzionato. Il figlio di lui, Pierre, si ebbe a sua volta il nomignolo di « Huber des Fourmis », per le sue indagini su questi insetti.

nei dintorni di Ginevra, ciò che ebbe per effetto di rendere meno

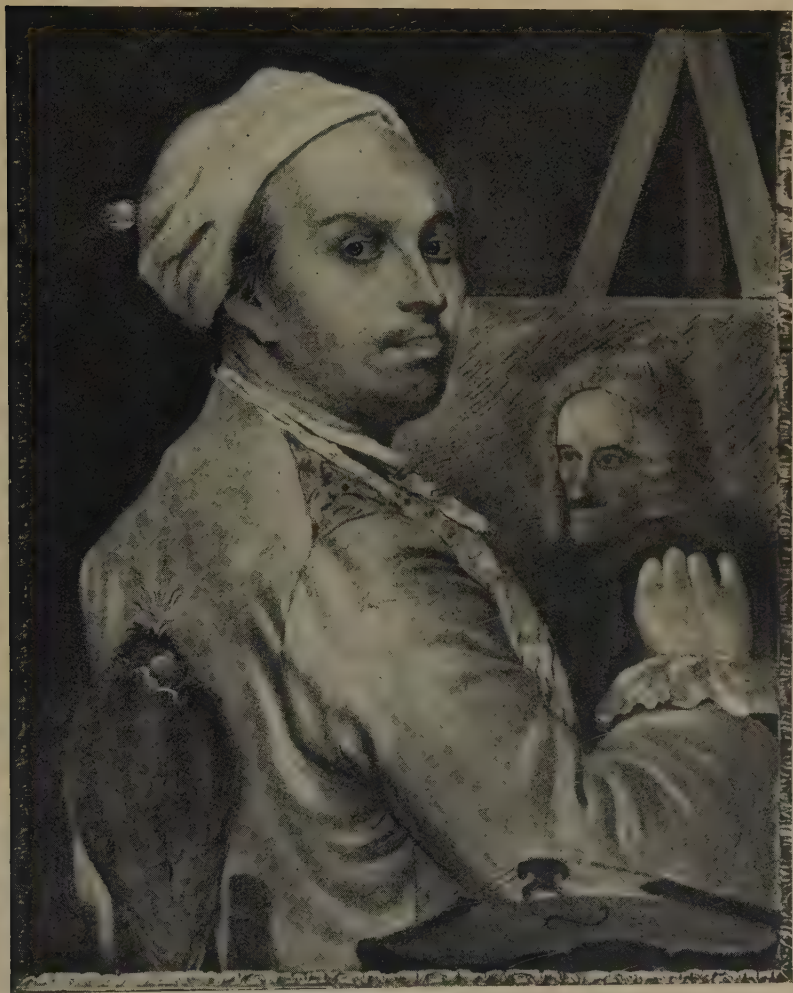


Fig. 4. — JEAN HUBER: Autoritratto, pastello.

(Ginevra. — Musée d'Art et d'Histoire).

frequenti, sebbene non meno cordiali, i rapporti col « patriarca

di Ferney ». Questo si spegneva tre anni dopo, in piena apoteosi, il 30 maggio 1778.

Il fedele amico gli sopravvisse qualche anno, morendo nel 1786 a Cour, presso Losanna, dove si era trasferito verso la sessantina. Sua moglie vi teneva un salotto assai ricercato dalla buona società e dai letterati. Si vedevano spesso tra i suoi invitati la Necker e sua figlia — la futura Madame di Stael — le quali erano sue vicine a Coppet, dove appunto si rinvenne il ritrattino che ora passeremo ad illustrare brevemente.



Il dipinto¹, eseguito a olio su tavola, misura cm. 40,5 di altezza per 35,5, e proviene dalla Floreria apostolica. Molti anni addietro era stato fotografato dalla casa Alinari², con una erronea attribuzione a Pier-Leone Ghezzi e con l'indicazione dubitativa del nome di Voltaire.

Sul rovescio rimase attaccato un cartellino a stampa mezzo stracciato, dal quale risultava la presenza del quadretto nella Galleria dei ritratti nazionali all'Esposizione di Parigi del 1878. Infatti, il catalogo di questa sezione, redatto da Henry Jouin, lo descrive minutamente sotto il n. 533 nei seguenti termini³: « Assis près d'une table, Voltaire est représenté fort âgé, vêtu d'une robe de chambre de couleur fauve, un bonnet blanc sur les cheveux, serré par un large ruban bleu. Ce portrait fut exécuté d'après nature à Ferney, peu d'années avant la mort de Voltaire. Le peintre genevois Huber, qui n'a pris part à aucune exposition

¹ N. 876 del Magazzino, già 130.

² Fotografia n. 28140. Le fotografie dell'Archivio fotografico dei Musei e Gallerie pontifici qui riprodotte portano i nn. 1,15,14 (l'insieme) e 1,15,15 (part. della testa).

³ Ringrazio sentitamente il sig. L. Chamson, bibliotecario del Louvre, il quale ha voluto farmi avere la trascrizione dei passi del rarissimo catalogo concernenti i ritratti di Voltaire alla Esposizione parigina del '78.

et dont Siret a dit: 'il ne pratiqua les arts que pour son amusement', était, nous écrit M. le Comte d'Haussonville, 'un comensal habituel de Ferney. Il passait son temps à faire des portraits de Voltaire qui tenaient un peu de la caricature et impatientaient fort son illustre modèle'. Trouvé en 1877 dans un grenier au château de Coppet, et probablement offert par Voltaire à Madame Necker. Appartient à M. le Comte d'Haussonville, Paris ».

Il titolo di questa notiziola è errato nelle misure — cm. 39 × 33 — ed anche nell'indicazione del nome d'autore, il quale si asserisce essere Jean-Daniel Huber, nato nel « 1722 ». Evidentemente si confonde qui Jean Huber — nato nel 1721 (non '22!) e detto appunto « Huber-Voltaire »¹ per i molti ritratti che fece di questo letterato — con suo figlio Jean-Daniel, pittore ugualmente, nato però nel 1754 e noto piuttosto come paesista.

Se dobbiamo prestar fede alla data proposta dal Jouin — forse con l'aiuto di qualche indizio tradizionale — il dipinto sarebbe stato eseguito poco prima del 1775.

Fino all'anno 1897 esso si trovava a Coppet²; in quale strano modo sia, poi, capitato in Vaticano, non si conosce, data la mancanza d'ogni indicazione di provenienza negli inventari della Floreria; nè mi è riuscito di accertarlo per altra via.

Il ritratto era stato malamente ritoccato, e ciò in epoca anteriore all'Esposizione parigina, poichè la vestaglia è descritta come di color fulvo nel relativo catalogo, mentre al restauro è apparsa d'una tonalità cangiante e indefinibile. Le ridipinture si mostravano chiaramente non solo all'ispezione con la lampada di quarzo, ma ancora ad occhio nudo.

L'esame radioscopico consigliò di riportare in luce quanto si nascondeva sotto il colore sovrapposto di recente, e così fu opportunamente decisa la ripulitura della tavoletta. Quest'operazione diede aria e spazio al quadro, rivelò una figura e delle

¹ V. THIEME-BECKER, *loc. cit.*

² Secondo informazioni gentilmente fornitemi dalla contessa d'Haussonville, attuale proprietaria di Coppet e pronipote di Madama di Stael.

mani disegnate in modo meno goffo — sebbene non finite del tutto — fece riapparire le carte, le penne e il calamaio disposti sul tavolino, dove prima non c'era nulla, ma mostrò pure una superficie scrostata un po' dappertutto, salvo — fortunatamente — nella regione della testa.

A questi danni, non troppo gravi, si cercò di rimediare mediante un leggero e minuto « rammendo » pittorico, sì da velare con discrezione le inestetiche mancanze di colore, senza peraltro nascondere le zone restaurate alla vista dello studioso e senza togliere all'opera il suo carattere non-finito¹.

Vediamo ora la composizione del quadretto. Voltaire vi è raffigurato di tre quarti a sinistra, seduto su di una portrona settecentesca a fodera rossa e spalliera d'oro; il tutto molto spento e rovinato. L'avambraccio sinistro poggia sul piano verde chiaro d'un leggero tavolino, sul quale sono delle carte sparse, un vassoio d'argento con calamaio e porta-sabbia, e delle penne d'oca. Il fondo è uniformemente marrone scuro. L'effigiato indossa una grossa vestaglia orlata di pelliccia nera lungo l'apertura ed alle maniche, d'un colore difficilmente precisabile, misto di puntini celesti e zone verde-olivo sullo sfondo bruno dominante della preparazione. Nell'angolo inferiore sinistro sembra di scorgere le gambe del personaggio coperte da calze bianche negligenemente cadenti. Questa parte del dipinto, come anche il giubbone ora descritto, deve essere stata rifatta diverse volte dall'autore stesso e non mai terminata.

Finitissima è, invece, la testa, coperta bizzarramente da una gran cuffia da notte a foggia donnesca, stretta da un largo nastro azzurro e tolta forse in prestito ai cassetti di Madama Denis, ospite permanente del « patriarca ». Da alcuni disegni dell'Huber, conservati al Museo ginevrino di Arte e Storia e riprodotti nello

¹ Assolsero questo compito, con prudente accortezza, i sigg. V. Federici, per la ripulitura del dipinto, e cav. F. Bencivenga per il ripristino pittorico, ambedue facenti parte del Laboratorio vaticano per il Restauro delle opere d'arte, diretto dal prof. B. Biagetti.

studio citato di Jean-Aubry, si vede come questa strana acconciatura — certo assai gradita allo spirito caricaturale del pittore — fosse una mania del Voltaire, il quale vi appare altre due volte infagottato allo stesso modo!

Sotto la macchia luminosa di questo insolito copricapo spunta un volto da vecchietto, di color terreo, naso diritto; magro e rattrappito come il viso d'una mummia. Gli occhi, sormontati da folte sopracciglia nere, sono grandi, marroni ed hanno le palpebre sguarnite. Essi brillano d'una vita tanto intensa da sembrar quasi giovanili, ma non hanno che un'unica espressione: quella del continuo, acutissimo interesse con cui osservano lo spettacolo del mondo. Occhi da falco che guati la preda; occhi che non lasciano guardare nell'anima; che prendono, ma non danno. Impassibili e freddi, non tradiscono la reazione di quello spirito dinnanzi alla vita. Ma quella reazione appare nella sottile piega della bocca senza labbra che è tutta un ghigno di sarcasmo e di piacere: piacere che il mondo e gli uomini offrano tanti appigli alla maldicenza e all'ironia.

A guardarlo bene, però, si diffonde su quel volto un'aria di segreta mestizia che lo nobilita. È la tristezza d'un intelletto male impostato, lucidissimo, ma corrosivo da un dubbio universale assillante come una mania. Quest'atteggiamento scettico, frutto del razionalismo un po' puerile del Settecento, gli fiacca nell'anima ogni sentimento e gli rende la vita una incomprensibile farsa. Invano lo spirito suo brillante, ma non profondo, chiede ad una elementare teologia naturale la norma, la giustificazione di un universo in cui deve pur vivere ed agire (« Si Dieu n'existait pas, il faudrait l'inventer »); il dubbio è ben più forte di questa sua prammatica fede e fa crollare tra le altre rovine anche quelle del tempietto della « dea Ragione » innalzato con tanta fatica.

È questa inconfessata malinconia, questo fallimento intimo del suo pensiero che Voltaire nasconde come una vergogna sotto il ghiaccio del suo sorriso di scherno.

*
**

Non ignoro quanto — per loro natura — vi possa essere di soggettivo e d'incerto nelle impressioni che ho cercato or ora di fermare, e so bene che non tutti le condivideranno. Comunque il quadrettino dell'Huber, ora tornato in luce, rimane pur sempre un cimelio assai pregevole, come documento iconografico e come opera d'arte, per l'acume con cui è scrutata e la intelligente finezza con cui è resa quella indimenticabile maschera.





Opere d'Arte ignote o poco note

Ettore Li Gotti – Gli affreschi della stanza della Torre nel Palazzo del Podestà di San Gimignano.

Nella stanza della Torre del Palazzo del Podestà di S. Gimignano, la rimozione di una scala ha messo in evidenza alcuni assai deperiti affreschi del sec. XIV, che, restaurati nel 1921 in occasione del centenario dantesco¹, dal pittore Tommaso Baldini, nonostante il loro carattere interessante e originale², sono tuttavia stati trascurati al punto da rimanere pressochè sconosciuti non soltanto agli intendenti d'arte italiani ma, direi quasi, agli stessi specialisti e agli studiosi di monumenti regionali. È vero che di tutti gli affreschi esistono buone ripro-

¹ La *Rassegna d'arte senese* (1921, p. 100) facendo un accenno fugace agli affreschi dice che se ne occuperà in un prossimo numero; ma non mi risulta che l'abbia fatto.

² « Pitture di grande importanza pel soggetto insolito, per la bellezza della composizione e per la vivacità del colore » le definiva Gino Chierici, annunziandone l'avvenuto, restauro nel *Bollettino d'arte del Ministero della P. I.* 1921-22, pag. 485.

duzioni fotografiche della ditta Alinari; è vero che qualcuna di queste fotografie è stata riprodotta recentemente¹ più per il gusto dell'illustrazione che per l'affresco in sè stesso e pel suo significato; è vero che i sunnominati affreschi, trovandosi nella stanza superiore a quella famosissima del Consiglio o di Dante (dove sono l'arcinota *Maestà* del Memmi - 1317 - restaurata dal Gozzoli, e alcuni antichi affreschi degli ultimi anni del '200) e di fronte a una stanza adibita a pinacoteca, aperta sempre al pubblico, pare che siano lì per invogliare gli studiosi, non soltanto per divertirli con l'iconografia erotica un po' disueta; tuttavia non mi è capitato di trovarne che qualche cenno fuggevole in due o tre libri sull'arte senese e nelle guide e nelle monografie sangimignanesi, e mi son dovuto accorgere, anche dopo epistolari e verbali contatti coi competenti, che la più grande disparità di vedute regna nelle opinioni, non solo circa l'attribuzione degli affreschi, ma (il che mi è sembrato più facile a stabilire) circa il loro significato e la loro datazione, sia pure piuttosto approssimativa². Attirato infatti più dal loro in-

¹ Riproduzioni parziali degli affreschi sono nel CAVALCASELLE, nell'Articoletto surriferito del CHIERICI e nel libro del VAN MARLE (*Iconographie de l'art profane* 1931, vol. 2°, pag. 485), che riproducono solo la foto Alinari n. 37242; nel CECCHI (*Trecentisti senesi*, tav. CCXXVII); nella *Illustrazione Toscana* del 1928; e nella rivista *Pan* (1 luglio 1934) che riproduce la foto Alinari n. 37241 in un articolo di U. GNOLI, il quale solo incidentalmente, parlando di « Stufe romane della Rinascenza » cita gli Ordinamenti della Gabella di S. Gimignano del 1314, dove si decreta la creazione d'una stufa a S. Gimignano, la quale sorgerà nel luogo che piacerà alla maggioranza.

² Il Cavalcaselle — mi servo delle parole del Chierici (*art. cit.*) — « nei pochi avanzi malamente visibili al tempo suo, trovava caratteri della scuola senese e più precisamente di un seguace di Duccio o di Ugolino »: la quale ipotesi sembrò da escludere del tutto al Chierici. Il Pantini (*S. Gimignano*, pag. 74) attribuisce gli affreschi, che indica come quelli esistenti nella scala della Torre, a Segna di Bonaventura e a Nicolò di Segna, seguaci di Duccio: attribuzione, come mi ha confermato il prof. Pèleo Bacci che vivamente ringrazio per le sue cortesie, puramente ipotetica. Il Van Marle (*Iconographie*, vol. 2°, pag. 485) suggestiona forse dalle somiglianze con gli affreschi della Natività e della Morte della Vergine in S. Agostino a S. Gimignano, li attribuisce a uno scolaro di Bartolo di Fredi e dice che formano « un petit cycle dont on n'a pas encore réussi à fixer exactement le sujet, mais qui, de toute façon, se rapporte à la vie coniugale »: ipotesi che è confermata nella *History of painting in Italy* dello stesso autore, nella quale, più acutamente si dice che codesto supposto scolaro di Bartolo di Fredi mostra strette relazioni con Lippo Memmi. L'opinione del Van Marle è ripetuta dal Cecchi (*Trecentisti senesi*, pag. 145) il quale li attribuisce senz'altro ad artista affine a Bartolo, ritenendoli anche lui scene di vita coniugale e del matrimonio.



Fig. 1. — SCUOLA SENESE DEL XIV SEC.: Affreschi della stanza della Torre.
(San Gimignano. — Palazzo del Podestà).

teresse per la storia della cultura in generale, che da quello propriamente pittorico e artistico, mi sono ingegnato di risolvere, meglio che mi fosse possibile, il piccolo problema interpretativo che vedevo profilarsi intorno agli affreschi, tra i primi, in Toscana e nella pittura senese, più realisticamente erotici ch'io mi conosca. Infatti, a volerli confrontare — come fa il Van Marle — con i quasi contemporanei affreschi del Palazzo Davanzati, il divario mi sembra abbastanza sensibile: altra atmosfera più raffinata e più letterariamente colta è quella in cui ha lavorato l'affrescatore delle storie della Castellana del Vergiù.

L'autore dei nostri affreschi invece — un senese o uno della scuola (qui son tutti d'accordo) — pur non essendo, come è ben naturale, un incolto, s'aggira invece in una cerchia più culturalmente ristretta, e quindi un po' arcaica e più remota¹, come dimostra anche il suo senso più vivo del realismo e il maggior vigore del suo allegorismo, anche se dentro sempre il clima raffinato senese e le sue tendenze decorative. Sicchè, non soltanto per le particolarità tecniche, saremmo disposti ad avvicinarci piuttosto allo stile dei Lorenzetti che a quello di Duccio e della sua scuola.

Ma (e questo ci può servire anche per la datazione) siamo anche lontani dall'ancor rozzo e un po' rigido stile dell'autore degli affreschi (facilmente databili tra il 1292 e il 1299) dell'altra sala, quella di Dante. I colori ancor meno variati e ancor più scuri di questi ultimi affreschi, la mancanza in essi di un racconto che aggruppi le figure e la prevalenza del decorativismo a stemmi ed armature li distanzia dalle tinte rosate e giallo chiare, dai rabeschi e dal più accentuato senso narrativo degli affreschi della stanza della Torre, che perciò siamo propensi ad assegnare alla prima metà del '300. L'ipotesi ci par confermata, del resto, piuttosto che da vari minuti indizi concordanti², da un particolare che ritengo di una certa importanza: nello zoccolo destro della parete con finestra (fig. 1) ad altezza d'uomo, precisamente là dove cominciava la scala, fra vari graffiti più o meno indecifrabili

¹ Non si tratta però di quella arcaicità intenzionale e raffinata di decadente, che qualche critico ha giustamente notata negli affreschi di Barna, nella Collegiata.

² La istituzione delle stufe a S. Gimignano ci rimanda agli anni successivi al 1314; agli anni successivi al 1317 ci rimanda la « Maestà » di Lippo Memmi, e al periodo che va intorno al 1340-50 ci conducono le date del completamento della Torre e della fusione delle campane della medesima.



Fig. 2. — SCUOLA SENESE DEL XIV SEC.: Affresco della stanza della Torre.
(San Gimignano. — Palazzo del Podestà).



Fig. 3. — SCUOLA SENESE DEL XIV SEC.: Affresco della stanza della Torre.
(San Gimignano. — Palazzo del Podestà).

v'è una data chiaramente di mano trecentesca che ci rimanda all'anno 1361. Vecchia smania quella di apporre nomi e date ai monumenti e alle opere d'arte! Se la mia supposizione corrispondesse a verità, gli affreschi risalirebbero a una data anteriore al 1361, e forse, sempre in base ad approssimazioni, ne potremmo fissare la datazione intorno al 1330 non molto più in là del 1350. È un vero peccato che nulla ci dicano di positivo i *Forschungen* del Davidsohn che frugò, e sino in fondo, le carte sangimignanesi, e che al 1317 si arresti lo studio integrativo del Rajna¹.

I pittori che lavorarono circa questo periodo in S. Gimignano, di cui egli ci dà il nome (Ventura, Ranaldo, Azzo, Memmo di Filippuccio, Lippo Memmi) o non sono ulteriormente noti, sì che non possiamo fare raffronti, o ci sembrano ancora un po' lontani dall'autore dei nostri affreschi, il quale d'altra parte ha talora certe forme più dolci e certi colori (specie quelli rosati) anche nella loro primitiva e scarsa policromia più ingenuamente decorativi, ed è assai più linearmente narrativo e meno drammatico e vivace dei pittori della seconda metà del secolo XIV². Niente toni appariscenti e figure mosse esternamente per virtù di una più esperta tecnica coloristica che sfrutti il risalto dei colori; ma, su fondi scuri, vesti pesanti e volti ancor terrei e colori puri, così nei loro toni forti che predominano come nelle macchie bianche, rosee e smeraldine³.

Quello che il nostro ignoto pittore rappresenta è il gioco

¹ Cfr. P. RAJNA, *Pittura e pittori senesi a S. Gimignano intorno all'anno 1300* (*Misc. stor. della Valdelsa*, 31 luglio 1920, pagg. 1-13) e A. RIDOLFI, in *Rivista di arte senese*, 1921, pag. 83 e segg.

² L'attribuzione del Van Marle, seguita con minor cautela dal Cecchi, mi pare, tra quelle proposte, la più probabile: soprattutto poichè il Van Marle indica stretta dipendenza da Lippo Memmi, mentre il Cecchi propende per una generica scuola di Bartolo di Fredi, che mi sembra giudizio un po' più vago e incerto. In fondo, dei pittori residenti a S. Gimignano nella prima metà del '300, Memmo fu quello che, per esservi rimasto più a lungo e per avervi esercitato per almeno quattordici anni l'arte sua, dovette lasciarvi più durevole influsso; non mi pare strano quindi che i nostri affreschi risentano un po' dell'atmosfera locale.

³ Predominano negli affreschi colori accesi: il rosso scuro e il verde che va dal verde cupo al blu-nero, attenuati qua e là dal giallo e dal giallo-ocra. Poche sono le varietà di questi colori fondamentali: qualche grigio-pietra, qualche colorazione amaranto, tonalità più chiare del giallo, e colorazioni giallo rosate. Spiccano naturalmente, e danno un senso di maggiore delicatezza ed eleganza i tratti in rosa e in bianco (vedi l'architettura a destra nella fig. 1) le vesti bianche della signora bionda (fig. 2), il bianco della grande tenda (fig. 1) e il verde quasi smeraldino del tendag-

delle mani, del gesto e degli sguardi, in cui sta tutto il racconto: le figure e i panneggi sono poco mossi e l'architettura è funzionale (una tenda, due alberi, alcune arcatelle di casamento o di finestra, una cortina) ma assolve pur nella sua semplicità elementare il suo compito.

Interesse precipuo, del nostro artista mi sembra quello di nar-



Fig. 4. — SCUOLA SENESE DEL XIV SEC.: Affresco della stanza della Torre.
(San Gimignano. — Palazzo del Podestà).

rare con chiarezza. Che cosa? Che cosa, cioè, vogliono significare gli affreschi?

gio della stufa (fig. 4), del bordo della tenda della fig. 1, e della veste bipartita di una delle due pronube nella stessa figura.

Nella fascia decorata che sta sotto gli affreschi, sin quasi ad altezza d'uomo, predominano i colori rosso e bianco: bianco su sfondo rosso è,

Premettiamo subito che non abbiamo modo di poter stabilire esattamente se essi continuassero un'unica narrazione in tutte e quattro le pareti della stanza o se ciascuna parete, come suppongo, avesse una significazione indipendente. Allo stato attuale, dopo i pazienti restauri che hanno salvato il salvabile¹, abbiamo intatti gli affreschi della parete laterale d'ingresso (figg. 2, 3, 4), quasi intatti quelli di una parete con finestra (figg. 1, 5)², e a metà gli affreschi dell'altra parete, anch'essa con finestra (fig. 6), sotto i quali corre una fascia bianca con iscrizione in volgare.

Perduti totalmente gli affreschi dell'altra parete laterale e in massima parte quelli del tetto che s'indovina però solo rabscato di uccelli e disegni decorativi.

Diseguale è la ripartizione dell'affresco nelle due pareti, diciamo così, frontali (fig. 1 e 6); mentre nella prima, ai lati della finestra, troviamo due altre scene nei due zoccoli laterali, e poi la decorazione a fiori ed ermellino, nella parete di fronte pare che gli zoccoli fossero soltanto decorati, e che sotto l'affresco della lunetta corresse solo la fascia bianca con l'iscrizione. Anche soltanto decorato doveva essere lo zoccolo della parete laterale d'ingresso, con scene consimili a quelle di cavalieri giostranti nell'affresco del vescovo Scolaio Ardinghelli nella sala di Dante³.

infatti, il cavallo in corsa dell'unico frammento di decorazione rimastoci nella parete laterale d'ingresso; e nella parete con finestra (fig. 1) v'è una bordura di fiorellini giallastri su fondo rosso (così come la bordura della grande tenda) e più in basso una decorazione d'ermellino, come si trova facilmente nei frammenti delle decorazioni delle case fiorentine del '300 conservati nel Museo di Firenze antica a S. Marco. Dovevano esserci anche stemmi — come nella volta del soffitto — e uno è riconoscibile per quello spaccato coi colori giallo-rossi del comune di S. Gimignano, che ritroviamo, bandato, nella sella del cavallo della fig. 5. Uniforme è la maniera di dipingere i tendaggi: a grosse righe, ora semplici ora doppie, giallo-scuro e rosse (fig. 1 e fig. 3) o giallo-verde-rosso (fig. 4) con tendenza sempre alle colorazioni più scure. Si vede insomma che il nostro ignoto pittore lavora con pochi colori fondamentali terrosi, ingegnandosi di variarli, non sfumandoli nè facendoli risaltare vivacemente, ma accostandoli linearmente per mezzo di liste e scacchi di diverso colore: il qual senso un po' rigido della linearità mi pare possa contribuire a indicarci approssimativamente l'età degli affreschi.

¹ Il soffitto è stato rovinato quasi del tutto dall'apertura fattavi in epoca posteriore, per l'aggiunzione della scala.

² La mancanza più grave è quella delle due teste dello zoccolo destro della parete.

³ La maniera di decorare, in verità, è assai simile: stemmi, uccelli, cavalieri in corsa o giostranti e persino qualche bianco cagnolino si ritrovano



Fig. 5. — SCUOLA SENESE DEL XIV SEC.: Particolare di un affresco della stanza della Torre.

(San Gimignano. — Palazzo del Podestà).

Ma, tornando al significato degli affreschi, mi pare che la chiave di essi bastino a darcelo i disegni della parete laterale e i simboli dello zoccolo della parete della fig. 1. Nella parete laterale (figg. 2, 3, 4) mi par evidente che in quattro momenti si voglia rappresentare, certo a scopo edificatorio, la tentazione di un Rettore (il podestà probabilmente) riconoscibile dal vestito scarlato e dal tipico berretto rosso orlato di vaio, che mantiene sempre come carattere distintivo nelle scene del racconto. Il Rettore, trovandosi assieme a un compagno, adocchia una elegante e bionda signora biancovestita, accompagnata da una serva e da un cagnolino (fig. 2); la serva invita il Rettore nella stufa (fig. 2), e così l'intraprendente giovane si tuffa nudo in una tinozza assieme alla signora la quale gli poggia in atto carezzevole la mano sulla spalla (fig. 4). Il Rettore è tutt'occhi. Si passa poi all'alcova, la cui tenda solleva maliziosa la compiacente servetta: la donna nuda è per metà sotto le coltri, mentre l'uomo sta per entrarvi (fig. 3). Pratiche di vita coniugale e del matrimonio? Ohibò! E perchè allora il marito sarebbe vestito da Rettore, e perchè sarebbe attirato dalla pronuba servetta e allisciato dalla padrona e a qual fine si sarebbe fatto affrescare queste scene libertine, nella sua camera, probabilmente a pubbliche spese, il Podestà di S. Gimignano?

Che si tratti d'altro — dei perniciosi effetti cioè della seduzione donnesca sur un Rettore, su colui che rappresenta la legge e che dev'essere perciò di animo severo e incorruttibile — ce lo dimostra l'affresco della fig. 1. La scena grande, senza scomparti, narra da destra a sinistra la storia d'un giovane che, per quanto trattenuto sulla porta di casa da una donna (la madre?), presa una borsa di denaro dalle mani di un altr'uomo, è adescato da due giovani donne e condotto per mano (e non metaforicamente) entro una tenda, che domina architettonicamente il centro della composizione. Lì s'inebbria, lo sguardo assente, negli abbracciamenti impudichi d'una signora (fig. 5) finchè dalle due medesime donzelle, che gli hanno tolto borsa e cappellina, viene gettato fuori e cacciato a legnate.

Negli zoccoli poi, due scene simboliche, una, non ignota alla

in entrambi gli affreschi. Gli uccelli tra gli stemmi della fascia che sta sopra le figure nell'affresco di Scolaio, ricordano subito quelli che decorano le piccole volte della porta d'ingresso e di una delle finestre della stanza della Torre.



Fig. 6. — SCUOLA SENESE DEL XIV SEC.: Affresco della stanza della Torre.
(San Gimignano, — Palazzo del Podestà).

iconografia trecentesca¹ (quella di Aristotele cavalcato dalla cortigiana Campaspe, mentre Alessandro e un amico guardano meravigliati dalla finestra: scena tratta dal poemetto di Enrico Andeli, canonico di Rouen), indica a qual grado di abiezione possa ridursi il più sapiente uomo della terra divenuto zimbello di una donna; l'altra ci mostra, nell'interno di una camera una donna che abbraccia dalle spalle un uomo intento alla lettura di un codice: mancano le teste nell'affresco, e perciò non possiamo dall'atteggiamento del volto capire il preciso significato della scena, che è però da raccostare nel suo valore di simbolo alla precedente².

Impenetrabile è il significato del disegno e dell'iscrizione della parete di fronte (fig. 6), dato lo stato pessimo dell'affresco. Vi si scorgono tre guerrieri (uno solo di essi per intero e potrebbe sembrare una donna, degli altri due resta solo la parte inferiore del corpo), due cavalli, un paggio forse, e un uomo che mi pare ascolti spiando o guardi da dietro i cavalli attentamente la scena. Dell'iscrizione si leggono solo chiaramente le parole « *ch'assai t'intendo* », le quali se guardiamo alle consimili scritte trecentesche nella stessa S. Gimignano e se pensiamo all'uso comune in molti affreschi, non soltanto senesi, di illustrarne con versetti il senso moralistico³, mi suonano d'ammonimento e di sapore didascalico.

Concludendo, non credo si tratti nè d'una beffa nè d'un fatto realmente avvenuto nè d'un racconto avventuroso tratto dai romanzi internazionali o dalle favole più o meno d'origine fran-

¹ Una identica figurazione, identica anche nella disposizione delle figure, è nel soffitto dipinto dello Steri di Palermo, ch'è del 1377-80. (Cfr. LEVI-GABRICI, *Lo Steri e le sue pitture*. Figurazioni pittoriche delle singole travi; tav. LXXXVII, tavoletta fuori posto n. 4).

² La fantasia corre subito a Paolo e Francesca, la cui storia poteva esser nota, non soltanto per opera di Dante, fuori di Romagna. Nel 1302 (vedi caso!) era podestà di S. Gimignano uno dei protagonisti della tragedia, Malatestino. Ma non è necessario ricorrere al fatto più letterariamente celebre per avere esempi di una scena in cui la lettura fa da galeotto: nel *Filocolo*, p. es., Florio e Biancofiore s'innamorano leggendo l'*Ars amatoria* di Ovidio.

³ Non è il caso di far qui un minuto elenco di affreschi trecenteschi con iscrizioni volgari. Mi basta qui far qualche esempio (la Maestà del Martini nel Palazzo pubblico di Siena, gli affreschi del Camposanto di Pisa, e quelli del palazzo dell'Arte della Lana a Firenze, egregiamente illustrati dal Morpurgo) per mostrare come l'uso sia generalizzato in Toscana. La letteratura gnomica è viva a Siena nella prima metà del '300: quella misogina poi è molto nota e molto antica perchè qui ne faccia cenno.

cese. Il nostro ignoto frescante avrà piuttosto messo a profitto la sua non molta scienza per illustrare esempi della corruzione femminile così come fanno un po' tutti i contemporanei, artisti e poeti, i quali erano disposti a saccheggiare la storia e i romanzi a scopo morale.

Il podestà che volle (o permise) che bizzarramente gli si ricordasse persino nella sua stanza¹ la severità dell'ufficio non considerava disdicevoli i particolari troppo realistici; così come facevano gli scrittori ascetici e dottrinari nella loro prosa fervida e sensuosa.

« Preposto odi benigno ciascun che propone »...., grida l'affresco della sala di Dante. E il nostro podestà, uomo timorato, aveva paura dei Sanesi, gente vana più che non la Francesca sì d'assai? Me lo immagino così, nel suo fervore riprovatorio, bacchettone sino all'osceno, anzichè bizzarro ed estroso e ridanciano scampaguai.

L'ufficio dei Rettori, cui gli Statuti davano una certa libertà nell'applicare le leggi, era del resto ben difficile, nonostante le buone intenzioni di molti tra essi. Più colti erano e con più rigidi propositi andavano in Signoria, con la smania d'imitar Bruto e Camillo: poi, dopo le prime delusioni, lamentavano la mala disposizione del mondo e si davano a sermoneggiare con asprezza cercando di mescolare alcune risa alle presenti miserie. Contrasti spiegabilissimi in un secolo, e in un paese per giunta, tutto freni di sensi e fervore d'ascesi.

¹ Era usanza p. es. di far dipingere presso il Rettore il malfattore condannato, a sua perpetuale infamia; così fece nel 1274 Ranaldo pittore di Siena sulla facciata della pieve di S. Gimignano.





APPUNTI D'ARCHIVIO

Costantino Baroni – Intorno a tre disegni milanesi per sculture cinquecentesche.

La scultura lombarda del Cinquecento presenta ancora troppi punti oscuri. Saggi come quelli sull'arte di Annibale Fontana e di Leone Leoni non hanno giovato se non a precisare alcuni limitati settori dell'ampio fervore di opere in plastica che rivestì allora le pareti di santuari, di chiese, di palazzi, o rifulse eminente sul frastuono di crocicchi. Le monografie della statuaria del Duomo e di edifici o di raccolte varie, anche attraverso la indicazione documentaria, non permisero di suggerire una più ampia possibilità di confronto e di sintesi, nè il notevole esperimento di S. Vigezzi riuscì di tale approfondimento d'indagine, da condurre a posizioni critiche risolutive e convincenti. Di troppi artisti, anche felicemente dotati, del tutto incerta e nebulosa rimane la personalità. Spesso si è partiti da un esiguo riferimento iniziale per costruire con molta fantasia e con fallaci interpretazioni dei dati di stile, immagini di artisti che probabilmente operarono in modo del tutto diverso, o non operarono affatto, come quell'Antonino Perolo, attorno al quale, partendo da una supposizione del Seletti¹, il

¹ E. SELETTI, *Marmi scritti del Museo Archeologico*, Milano, 1901, p. 305, N° 414.



Fig. 1. — VINCENZO SEREGNI: Progetto per il monumento funerario di Giovanni del Conte in San Lorenzo.

(Milano. — R. Archivio Notarile).

Vigezzi ha ritenuto di poter raggruppare un certo numero di piccoli rilievi marmorei conservati nelle raccolte del Castello Sforzesco¹. Come per il tondo amadeiano dell'« Annunciazione » del Louvre, nel quale la memoria iscritta ANTO. DE MELIIS/LV. DOLT. ABB. F. chiarisce il nome di quell'Antonio de' Meli, nobile cremonese e abate di san Lorenzo, che commise all'artista l'esecuzione dell'arca dei Martiri in quella Cattedrale², così anche la scritta ANTONINO. PEROLO./M. 52. 1. DIE. 21 DE. MAZO, che si legge nel cartiglio al piede dell'anconetta con la « Madonna col Bambino » dei Musei civici di Milano, non vuol essere letta diversamente che attraverso un riferimento al nome del committente della piccola scultura, quasi un ex voto; un committente che si può supporre che abbia appartenuto alla famiglia di possidenti del contado pavese³ piuttosto che a quei Peroli (o Perolli) da Crema i quali verso la metà del Cinquecento diedero a Genova ed alla Spagna artisti efficaci nel dipingere e nel costruire⁴.

L'interessante gruppo di sculture che il Vigezzi giustamente ha raccolto intorno all'anconetta del Perolo in un tentativo di definizione della singolare fisionomia artistica di uno scultore di fine sentimentalità leonardesca (gruppo dal quale, per altro, bisognerà proprio eccettuare come cosa del tutto diversa il tondo con la forte modellazione della « Madonna col Bambino fra sant'Anna, san Giovannino e un angelo », di un gusto quasi bramantiniano per l'ampia trattazione a volumi pieni)⁵, deve piuttosto, a mio parere, essere ricollegato alle esperienze del Fusina e di Benedetto Briosco, ciò che potrà essere

¹ S. VIGEZZI, *La scultura in Milano*, Milano, 1934, pp. 184-187, tav. XXIX-XXXI.

² F. MALAGUZZI VALERI, *G. A. Amadeo scultore e architetto*, Bergamo, 1904, p. 137.

³ Nella scritta manca il consueto *F.* (fecit), che autorizzi l'interpretazione posta dal Seletti. I Perolo da atti pavesi conservati all'Archivio Storico Civico (Famiglie 1154), e che vanno dal 1552 al 1559, risultano proprietari di beni in Gualdrasco e Pandino.

⁴ THIEME-BECKER, *Künstlerlexikon*, XXVI, 426.

⁵ È il n°. 596 (1240) riprodotto alla tav. XXXI dell'opera del Vigezzi. Invece sembra che la stessa mano si possa riconoscere nell'anconetta marmorea con la « Madonna con il Bambino e un devoto », delle collezioni Borromeo, presentata dal Malaguzzi Valeri (*Milano*, I, 140) come possibile opera del Fusina. Di un rilievo simile mi è stata segnalata l'esistenza in Pavia; ma non mi è stato ancora possibile di esaminarlo.



Fig. 2. — VINCENZO SEREGNI e MARCO D'AGRATE:
Monumento funerario di Giovanni del Conte.
(Milano. — Basilica di San Lorenzo).

stabilito attraverso una ricerca che esce dal tema prefisso a questi cenni.



Fig. 3. — MARCO D'AGRATE: Rilievo centrale del monumento funerario di Giovanni del Conte.

(Milano. — Basilica di San Lorenzo).

Venendo senz'altro ad esso, dirò come durante alcune ricerche d'archivio mi è stato consentito di rintracciare due di-

segni, i quali riescono molto utili per la valutazione critica di due opere che fino a poco tempo dianzi nessuno sospettava che potessero essere uscite dallo scalpello di uno stesso scultore: di Marco d'Agrate.

La notizia di documenti, rinvenuti nell'archivio della Congregazione di Carità, in base ai quali era possibile di rivendi-

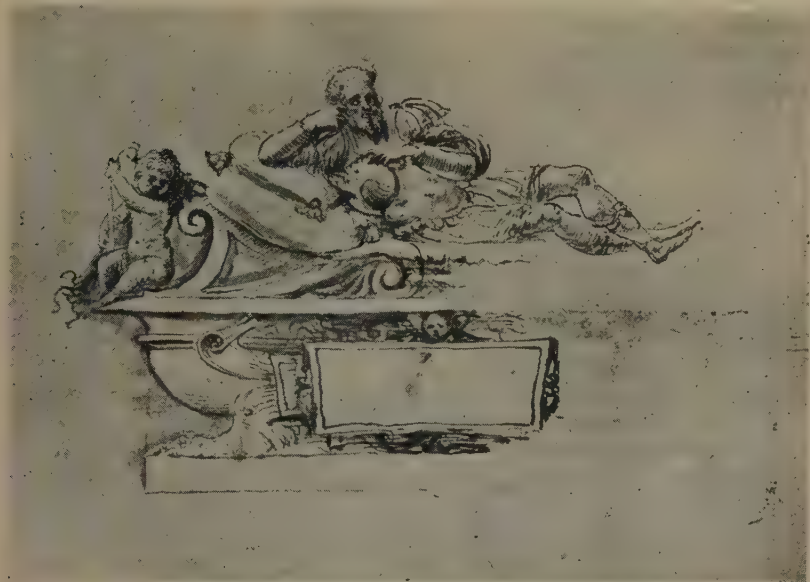


Fig. 4. — CRISTOFORO LOMBARDI: Disegno per una delle archi Trivulzio nella cappella gentilizia in san Nazaro di Milano.

(Milano. — R. Archivio Notatile).

care all'autore del singolare « San Bartolomeo » in Duomo l'esecuzione del monumento funerario di Giovanni del Conte in san Lorenzo scartando l'invalso riferimento allo scultore-architetto Cristoforo Lombardi, fu già data piuttosto succintamente da Diego Sant'Ambrogio nel 1898¹. Del mausoleo (fig. 2), che

¹ D. SANT'AMBROGIO, *Un importante sarcofago in Milano dello scultore Marco d'Agrate*, in *Il Politecnico*, 1898, pp. 29-50.

sorse nella cappella di sant'Ippolito, o dei Del Conte, prima che per i lavori di ripristino dell'aula condotti dall'architetto Giani fosse immurato alla base di una delle torri angolari del tempio, si seppe che nel 1550 Vincenzo Seregni ebbe retribuzione per i disegni architettonici, e fra il 1556 e l'estate del 1559 vi lavorò Marco d'Agrate, allora in età di poco più che cinquant'anni¹. Solo, nelle indicazioni che il Sant'Ambrogio produceva (probabilmente sulla base di appunti d'archivio fornitigli dal Faconti) non del tutto chiara era la distinzione fra l'opera dell'architetto e la possibilità di determinazioni originali riservata allo scultore. L'accenno a due disegni seregniani, nel contratto del settembre 1556, non era stato colto come una necessità logica di ricerca di tali disegni, nè si poteva quindi sapere fin dove in sede di esecuzione si fossero rispettati i progetti primi.

Nel suo aspetto attuale il mausoleo corrisponde in realtà ai dati di elaborazione stilistica sui quali si era venuto imperniando in modo deciso il gusto costruttivo del Seregni e che hanno riscontro nella singolare trattazione dei moduli negli ordini basamentali del Collegio dei Giureconsulti e del chiostro delle due colonne a san Simpliciano; ma la sobria e calma struttura architettonica riconduce in modo del tutto convincente anche al monumento del cardinale Caracciolo in Duomo, del quale la statuarìa, più tosto che al Bambaia, io penso che debba esser riferita al Fusina oppure a quel Francesco Briosco, il quale intorno al 1520 scolpiva alcune delle arche sepolcrali disposte nei fornicì superiori del mausoleo Trivulzio a san Nazaro². Del monumento Caracciolo, però, la cronologia è del tutto incerta. Sembra verosimile che la sua esecuzione sia alquanto posteriore a quell'anno 1538, quando il cardinale morì ed ebbe solenni esequie in Duomo³.

¹ Aveva 70 anni nel 1574, secondo gli Stati d'anime della parrocchia di santa Tecla (B. BESTA, *Alcune notizie per una storia degli artisti milanesi del Seicento*, in *Archivio storico lombardo*, 1933, p. 469).

² Archivio Trivulzio, Libro Mastro 1519 a coperta turchina: *Quinternetto di spexa*, etc. Sulla cappella Trivulzio ho preparato una memoria documentaria che apparirà fra breve nella *Raccolta Vinciana*. Vi risulta bene la parte avuta nell'esecuzione delle arche marmoree dal Briosco. A questo stesso scultore, appunto sulla base delle indicazioni di stile che danno quei sarcofaghi Trivulzio che egli ebbe a scolpire, io penso che debba esser riferita anche la pietra tombale con la figura giacente di un vescovo, che si osserva nella chiesa di san Fedele e che fu attribuita al Bambaia (S. VIGEZZI, *La scultura lombarda del Cinquecento*, Milano, 1929, p. 65).

³ D. SANT'AMBRÒGIO, *Lo scultore Giulio da Oggiono nella metà del XVI secolo*, in *Rassegna d'arte*, 1906, pp. 153-155.

La stessa sproporzione tra le piccole statue di santi e le nicchie che le accolgono fa pensare ad un reimpiego di elementi decorativi in una struttura monumentale posteriore. Le poche affinità



Fig. 5. — AGOSTINO BUSTI DETTO IL BAMBAIA :

Particolare del monumento Birago.

(Isola Bella. — Palazzo Borromeo).

schematiche che è dato di coglierli con la più larga impostazione architettonica dell'altare della Presentazione, pure nella Cattedrale, appaiono irrilevanti di fronte a tali indubbi contatti con l'arte che si esprime nel monumento Del Conte in san Lorenzo. Se soltanto nel 1547 Vincenzo Seregini fu assunto come ar-

chitetto della Fabbrica del Duomo, tuttavia da lungo tempo ormai egli era vissuto nell'ambiente artistico nel quale operavano Agostino Busti e Cristoforo Lombardi, dal quale ultimo effettivamente egli deve aver derivato non poche delle iniziali esperienze costruttive. Quanto intime e complesse dovessero riescire queste interferenze dei modi espressivi di artisti avvicinati di continuo dalla comunione di lavoro appare, per esempio, nella stessa fisionomia artistica di quello scultore Giulio da Oggiono che nel 1552 scolpiva in santa Maria delle Grazie a Soncino il sepolcro di Massimiliano Stampa¹. Più di dieci anni di fervorosa collaborazione in Duomo con il Lombardi, il Bambaia, Marco d'Agrate ed il Seregni si esprimono nel mausoleo provinciale.

Tuttavia, proprio a cagione di queste interferenze, il riconnettere il monumento Del Conte a quello Caracciolo non recava per sé grandi elementi di chiarificazione di quella parte che nell'esecuzione dell'arca a san Lorenzo si doveva riconoscere al D'Agrate: la mancanza di dati documentari relativi a quella del cardinale Caracciolo riduceva il valore di suggerimenti di stile che alla loro volta, per il monumento Del Conte, partivano dalla ispezione di registi d'archivio non del tutto chiari. In ciò appunto è il valore del ritrovamento dell'originale disegno seregniiano, inserito nel contratto del 1° settembre 1556 perché lo scultore dovesse attenersi nell'esecuzione della *sepoltura*, disegno che fissa precedenti elaborazioni dello stesso Seregni già nel 1550 espresse in forma *modellorum per eum diversimode factorum*² (fig. 1).

Il progetto, nel quale è possibile di cogliere scialbi accenti sansoviniani, rende conto della precisa esecuzione che nel monumento esistente fu data ai progetti dell'ormai affermato architetto. Solo nella parte più propriamente plastica fu consentito al D'Agrate di introdurre varianti, sempre però nei limiti proporzionali già definiti. Così, la lunga tunica a minute piegoline scende a coprire il ginocchio del defunto, e il medaglione centrale vede operarsi lo spostamento verso sinistra del gruppo marmoreo della « Madonna con il Bambino », tralasciando contorsioni di positure per giungere alla calma serena di una composizione più equilibrata e solenne (fig. 3). Gli addentellati con la grande tradizione del Rinascimento che fa capo all'Amadeo ed al Bambaia si colgono nella elegante compostezza del-

¹ *Annali della Fabbrica del Duomo*, III, 268-269.

² Si veda il doc. I.



Fig. 6. — Le arche funerarie trivulziane
nella cappella gentilizia a San Nazaro di Milano.

l'angelo tubicine librato sopra il timpano estremo, il quale richiama figure condotte per dominare il mausoleo di Gastone di Foix e trova una postuma eco nella statua che corona il monumento scolpito anni dopo da Giulio da Oggiono per raccogliervi le ceneri di Massimiliano Stampa, deposto nella chiesa di santa Maria delle Grazie a Soncino. A pena per la turgida modellazione e la ricciuta capellatura risulta, invece, nei paffuti putti assisi sopra volute laterali di questo timpano, il gusto dello scultore in una traduzione puramente esteriore di formule decorative suggerite all'architetto dalla larga pratica di mestiere.

La ripresa di modelli attinti alle esperienze plastiche tradizionali costituisce la risorsa precipua di questi fiacchi artisti che nella metà del Cinquecento si trovavano a ripetere formule ormai prive di ragioni intime. Il motivo dei putti adagiati in posa molle fra i ricci terminali di volute oblique, quasi nello stesso tempo in cui si progetta il monumento Del Conte, o poco prima, è reso da Cristoforo Lombardi nell'altro disegno (fig. 4) che presento come prova di una così totale rinuncia ad ogni sforzo immaginativo, che non è stato difficile lo scorgervi una copia precisa del simile particolare del monumento Birago all'Isola Bella (fig. 5), opera riferita ad Agostino Busti, tanto da consentire anche una restituzione del braccio che nel putto alato dell'esemplare Borromeo manca¹. Il disegno ha importanza in quanto è eseguito in vista di una interpretazione plastica da parte del d'Agrate e per sculture monumentali per le quali fino ad oggi non si è sospettato l'intervento di questo artista, non ostante che affinità con il mausoleo Del Conte vi fossero state notate con deduzioni per altro erranee: ossia per quel secondo gruppo di sarcofagi della cappella gentilizia dei Trivulzio a san Nazaro che nel 1547 venne eseguito in ossequio al legato testamentario di Beatrice d'Avalos, vedova di Gian Giacomo, allorchè Gian Francesco Trivulzio incaricò il Lombardi di condurre a termine la costruzione e la decorazione dell'aula funeraria sorta con i piani di Bartolomeo Suardi (fig. 6).

Una distinzione di gruppi denotanti l'intervento di artisti diversi nell'esecuzione di queste arche non è stata posta fino ad ora, o per lo meno è stata solo confusamente suggerita. Così il Mongeri, che riteneva di scorgere almeno nelle *principali* di esse l'opera di Guglielmo della Porta (un artista il quale fece parte, è vero, dei dieci marmorari a cui nel 1520 la Fabbrica del Duomo concesse di recarsi a lavorare a quel mausoleo, ma che vi

¹ D. SANT'AMBROGIO, *I sarcofagi Borromeo ed il monumento dei Birago all'Isola Bella*, Milano, 1897, tav. XXVII.

dovette avere una parte del tutto secondaria di fronte a quella di Francesco Briosco), era poi d'opinione che gli avelli *non avessero avuto compimento, se non dopo l'anno 1573*, quando vi fu deposta la salma di Gian Francesco Trivulzio¹. La documentazione prodotta in appendice a questo scritto consente ora di stabilire che alla data del 1547 erano eseguite le statue giacenti di quattro sar-

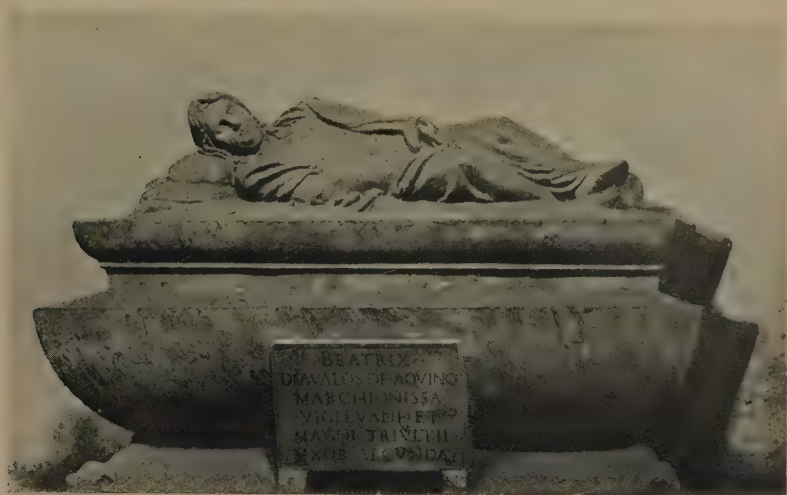


Fig. 7. — CRISTOFORO LOMBARDI e MARCO D'AGRATE: Monumento a Beatrice d'Avalos nella cappella Trivulzio a San Nazaro di Milano.

cofagi, che le altre quattro furono scolpite allora, e devono esser quelle di Beatrice D'Avalos (fig. 7), di Gian Francesco, dei tre figli Luigi, Ippolita e Margherita, inoltre, di Paola Gonzaga; che infine le massicce arche in istucco dipinto a simulare il marmo non appartengono alla originaria creazione bramantiniana, bensì costituiscono una soluzione affatto indipendente studiata per porre in opera tanto i rilievi marmorei vecchi quanto quelli nuovi. Il fatto che il nipote del Magno Trivulzio sia morto nel 1573 non ha alcun interesse per la datazione di sculture le quali potevano bene esser preordinate *ante mortem*; tanto più che nel disegno di Cristoforo Lombardi sembra di poter cogliere proprio di Gian Francesco le fattezze fisionomiche. Ma in questo disegno ciò

¹ G. MONGERI, *L'Arte in Milano*, 256.

che può rilevare ognuno si è che il tipo dell'arca funeraria è molto più articolato e più ornato di quello materialmente tra-

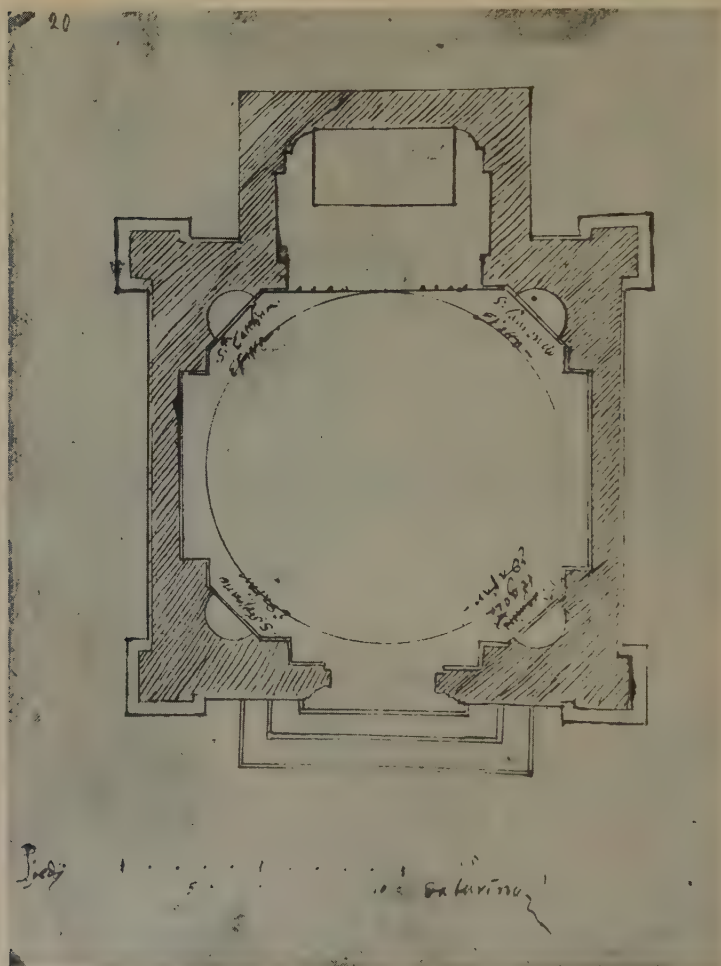


Fig. 8. — ALESSANDRO PAGLIARINO: Pianta della cappella sul colle di Santa Margherita presso Torino (cod. Triv. 179).
(Milano. — Castello Sforzesco).

dotto nei sarcofagi esistenti. Scomparsi il putto e l'alto guanciale, le figure giacenti hanno trovato nella compostezza del-

l'estremo riposo una calma più solenne, segnando un eviden-

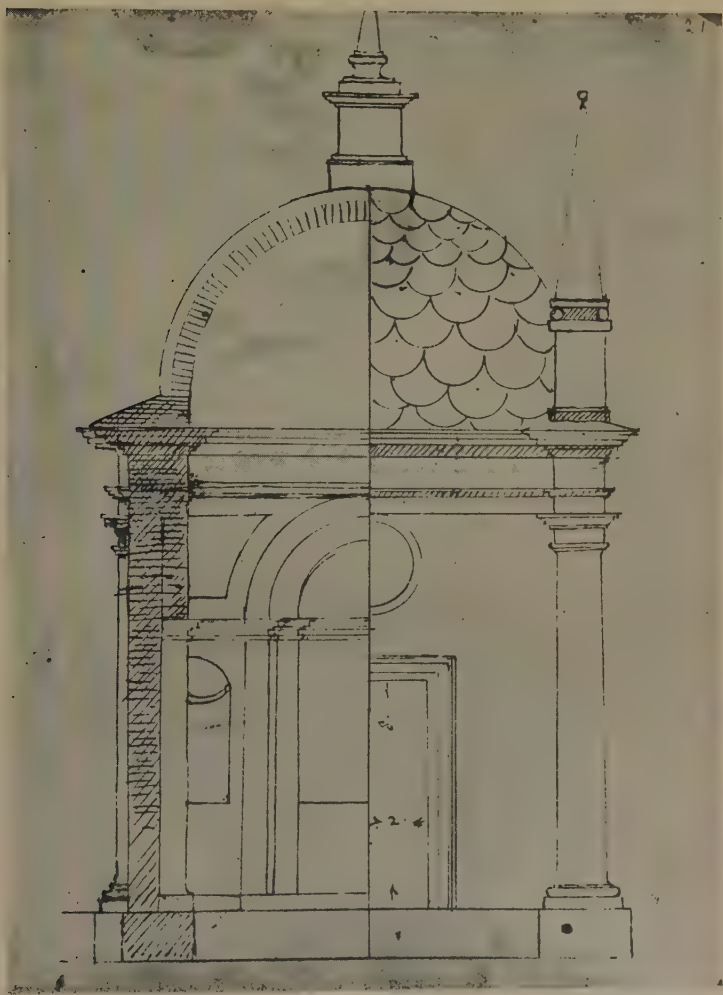


Fig. 9. — ALESSANDRO PAGLIARINO: Sezione della cappella sul colle di Santa Margherita presso Torino (cod. Trivult. 179).

(Milano. — Castello Sforzesco).

te accordo formale con le positure delle statue già scolpite. Anche l'arca propriamente detta ha rinunciato al decoro di car-

telle e di protomi di cherubini all'attacco della tavola iscritta, e la pura linea si è quindi rivelata più grave. In ciò a punto io penso che debba consistere il valore dell'intervento soggettivo di Marco d'Agrate, di quegli che dal contatto con il fratello inteso tanti anni prima ai lavori del tempio della Steccata di Parma vi aveva compenetrato quel gusto per la semplicità classica che fa prova del monumento di Sforzino Sforza¹. In verità, a modellare le arche Trivulzio, nel 1547, il d'Agrate non si accingeva da solo, ma con l'aiuto dei maestri Andrea da Saronno, Battista Mulinnolti (o Malinnoffi) e Matteo Draghi. È possibile tuttavia che si trattasse di aiuti in sottordine; il solo di essi che in qualche modo ci sia noto è Andrea da Saronno, il quale nel 1518 era stato messo a disposizione dei lavori per il monumento a Gastone di Foix²; ma non sappiamo che si rivelasse in opere di primo piano, mentre in favore del d'Agrate stanno gli indubbi elementi di affinità stilistica con il monumento Del Conte a san Lorenzo. Che poi a lui, e non al Lombardi, spetti il partito di togliere dai mausolei trivulziani il motivo del putto che regge il guanciaire risulta dallo stesso testo del contratto stipulato il 9 maggio 1547, nel quale l'architetto fece espressamente inserire la clausola che *tutte le ditte sepulture, cioè li vasi, siano fatti cum li soii putini, secundo il disegno è dato*.

Di un altro disegno ho ritenuto che fosse utile dar notizia, in quanto in esso è sfuggito ai più il riferimento ad un'opera architettonica degna di particolare considerazione, e ad uno scultore milanese che fino ad oggi non ha richiamato l'attenzione di alcuno. Della singolare cappella cinquecentesca sul colle di santa Margherita presso Torino recentemente additò l'interesse d'arte Giorgio Rigotti, il quale dell'aula quadrata a perfetta copertura a calotta che si erge libera all'esterno precisata agli spigoli da erti pinnacoli diede nitidi e compiuti rilievi³. Sull'edificio, tuttavia, ben scarsa è la documentazione storica, limitata quasi alle indicazioni della lapide commemorativa della fondazione avvenuta nel 1586 per volere di Carlo Emanuele I di Savoia e della consorte Caterina d'Austria, mentre del tutto ignoto ne è il nome dell'architetto. L'ambiente appare ora mal-

¹ L. TESTI, *S. Maria della Steccata in Parma*, 52 e tav. XXVIII.

² *Annali della Fabbrica del Duomo*, III, 199.

³ G. RIGOTTI, *Una cappella cinquecentesca sulla collina di Torino* in *Bollettino della Società Piemontese di archeologia e Belle Arti*, 1935, pp. 1-24, tav. VII.

concio dall'adattamento ad uso di abitazione, mentre all'esterno la cupoletta è occultata dalla sovrapposizione di una goffa copertura piramidale; tuttavia vi sono conservati abbastanza bene i lineamenti architettonici che verso l'anno 1590, allorchè si trovava in Piemonte per alcuni suoi lavori¹, ne fissò lo scultore ed ingegnere milanese Alessandro Pagliarino, in quel suo *zibaldone* che si conserva manoscritto nella biblioteca Trivulziana. I due disegni della planimetria e dell'alzato (fig. 8 e 9) hanno valore in quanto rendono conto non solo della rapidità con la quale la costruzione sorse, ma anche di elementi decorativi ormai scomparsi, come le statue di santi disposti ad occupare le quattro nicchie angolari mediante le quali è ottenuta la risoluzione a quadrato dell'ottagono di impostazione della cupola. Di tali statue lo scultore annota come già eseguite le due raffiguranti santa Caterina e san Lorenzo, mentre rimanevano ancora da fare quelle di santo Stefano e di santa Tecla. È in questo senso limitato, piuttosto che in riferimento alla sostanza costruttiva della cappella, che si deve supporre verificato l'intervento del Pagliarino? È ciò che resta da precisare.

DOCUMENTI

PER IL MONUMENTO DEL CONTE IN SAN LORENZO.

I.

[1550 agosto 30] Convocatis.... ordinant dari debere magistro Vincentio, ingeniero fabrice templi Maioris Mediolani, scuta duo auri causa modelorum per eum diversimode factorum circa sepulturam fabricandam pro magnifico domino Iohanne de Comite....

Archivio dei Luoghi pii elemosinieri, « Liber conclusionum magnificorum dominorum deputatorum consortii Misericordie Mediolani. 1541-1551 ».

II.

[1556 settembre 1] Magnificus dominus Hieronymus Menclotius filius quondam magnifici artium et medicine doctoris domini Francisci porte Verceline parochie sancti Babille intus Mediolani, unus ex magnificis dominis

¹ A. PAGLIARINO, *Zibaldone* (Cod. Trivult. 179), ff. 20-21 verso. A f. 21 il P. ricorda un soggiorno in *Ivrea città*. Di questo Codice la sola notizia è nel catalogo a stampa del PORRO, p. 336. In considerazione del notevole interesse che presentano i rilievi di edifici romani ed i riferimenti ad artisti avvicinati dal Pagliarino, è mia intenzione di darne presto una edizione critica, per lo meno parziale.

deputatis consortii Misericordie Mediolani, nomine proprio et item nomine et vice etc. aliorum magnificorum dominorum deutorum prefati consortii, pro quibus promittit de rato, etc., obligando, etc., pignori infrascripto Marco de Agrate presenti, etc., sub refectione, etc., parte una, et prefatus magister Marcus de Agrate filius quondam domini Dionisii parte Orientalis parochie sancte Tegle Mediolani, parte altera, bona fide et sine fraude devenerunt et deveniunt ad infrascripta pacta et conventiones, mutua stipulatione interveniente inter eos contrahentes, etc.

Et primo convenerunt et conveniunt quod dictus magister Marcus teneatur et debeat infra annos duos proxime futuros consignare fabricatum monumentum (monumentum) nunc quondam magnifici domini Johannis de Comite, modis et formis et pactis infrascriptis, videlicet:

Prima, che la detta sepoltura sia fatta secondo il disegno inserto nel presente instrumento, fatto per l'infrascripto messer Vincentio con le mesure infrascripte, cioè la largeza almancho braza quatro e onze sette e l'altezza braza sette e onze nove; nel resto secondo dirà el detto messer Vincentio, et così li cornisamenti secondo lui ordinarà. Che tutte le figure siano intiere di marmo di Carara, salvo come da basso, et che il morto non sia meno di longheza de braza tre con la debita proportione. Che il vaso de sotto sia de un pezo solo et il resto si accompagni a questo con le sue pròportioni. Che le colonne siano de altratanta longheza, computata la bassa et capitello, quanto (quanto) sarà la largheza del sito dove va collocato il vaso et morto. Che il vaso, collonne et altri resquadramenti et il dado sia tutto di marmo del Domo, reservato le figure, com'è detto de sopra, e che quello va sforato si sfora et si faccia polito como conviene, che sia obligato maestro Marcho metter la sua persona et compagni a metter detta sepoltura in opera et il resto la Misericordia in termino de doi anni, e che per questo li signori deputati della Misericordia siano obligati dargli scuti quatrocento d'Italia, de quali ne habbino a dar di presente scuti ducento et alla mità dell'opera altri scudi cento et al fine altri scudi cento, et si metta detta sepoltura nel luoco dove ha da star, cioè in santo Laurentio nella capella de signori Del Conte. Si habbi da dar l'epitaffio che va posto in detta sepoltura in tempo conveniente e detto maestro Marcho a farlo. Più non possendo el detto maestro Marcho far condur il marmo per il morto dil marmo da Carara, che sia lecito alli prefati signori deputati far condur detto marmo a spese del prefato messer Marcho, et, non potendosi far condur, che si faccia elletione d'un altro marmo per far il morto a giudicio del detto messer Vincentio et a spese del detto messer Marcho. Più, se parerà al detto messer Vincentio far striar le colonne saranno al detto monumento, chel detto messer Marcho sia tenuto a striarle et che se li dia di più quello dirà el detto messer Vincentio. Più, che la detta opera si faccia a laude del detto messer Vincentio da Seregno ingegnier della fabrica del Domo de Milano....¹.

R. Archivio Notarile, Atti del notaio Del Conte Gio. Maria q. Bernardo. Copia in Archivio dei Luoghi più elemosinieri, Rogiti G. M. del Conte 1550-1557, ff. 298-300.

¹ Nel 1556 sett. 11 il D' Agrate rilascia ricevuta di lire 1100 sborsategli come parte del prezzo pattuito.

III.

[1556 settembre 11] Magister Marcus de Agrate filius quondam domini Dionisii porte Orientalis parochie sancte Tegle Mediolani contentus fuit, etc., recepisce etc., ibidem presentialiter, etc. libras mille centum imperialium a domino Iohanne Baptista Pintio filio quondam domini Iohannis Marie porte Orientalis parochie sancti Michaelis subtus Domum Mediolani, etc., viceretore consortii Misericordie, presente et stipulante nomine prefati consortii,

et hoc pro parte solutionis illarum pecuniarum promissarum per prefatum consortium prefato magistro Marco pro fabricatione tumuli quondam magnifici domini Iohannis de Comite in ecclesia sancti Laurentii Maioris Mediolani et in capella dominorum de Comite, iuxta formam instrumenti pactorum secutorum inter dictum magistrum Marchum et magnificum Hieronimum Menclotium, ex deputatis prefati consortii nomine prefati consortii, rogatum per me notarium infrascriptum die primo presentis mensis et in executione ordinationis facte per prefatos magnificos deputatos, prout apparet ad librum ordinationum prefati consortii sub die mercurii proxime preterita....

R. Archivio Notarile, Atti del notaio Del Conte G. Maria q. Bernardo.

IV.

Confessio fatta per magistrum Marcum de Agrate filium quondam domini Dionisii porte Orientalis parochie sancte Teglae Mediolani librarum centum imperialium..... pro completa solutione, etc., fabricationis tumuli quondam domini Iohannis de Comite, quod per dictum magistrum Marcum construitur iuxta formam conventionis facte inter prefatum consortium et prefatum magistrum Marcum, rogatum per me notarium infrascriptum anno 1556, rogato cum dictis debitis sub die vigesimo mensis augusti 1558.

Archivio dei Luoghi pii elemosinieri, Rogiti Del Conte G. Maria 1554-1560, f. 148.

DOCUMENTI PER LE ARCHE TRIVULZIO A SAN NAZARO.

I.

[1547 maggio '9: I maestri Andrea da Saronno, Marco d'Agrate, Battista Mulinnolti e Matteo Draghi si impegnano con Gian Francesco Trivulzio].... In prima de metere in opera ne la sua chapella è contigua ala chiesa di sancto Nazario in Milano le quatre statue di marmoro sono facte vano sopra li vaxi se farà di cotto vestite di stucho per le sepulture vano in le nigie sono in lo secondo ordine di la detta chapella con una tavoletta di marmoro con le sue litere ne la forma et modo como si mostra il disegno, et a fare le suprascritte et infrascritte cose se li darà in tutto libre ottocento vinticinque imperiali, et questo metendoli li ditti magistri tuta la materia et feramenta sarà bixogno per dita parte.

Item abiano anchora ditti magistri de dare altre quatro sepulture ne lo modo et forma come le suprascritte con la sua tavoletta de lettere pure di marmoro come le altre, con una figura acholegata grande sopra le tre e sopra una li va tre figure pichole ne la forma de putini, come li saranno date et designate, et tra tutte e dette otto sepulture et statue se li averà de dare in tutto, metendoli li ditti magistri tuto la materia et feramenta li andara como di sopra, in summa le ditte libre ottocento vinticinque imperiali.

Item che li ditti magistri sienno tenuti a fare fare li ponti li farano bisogno con il suo chapello overo cielle di sopra, aciò posseno lavorare e li magistri da muro non li offendono.

Et tute queste cosse se farano nel modo et forma secondo il disegno et mensura li sarà dato per messer Christoforo Lombardo et per lui colaudato, et sieno fornite tuto il soprascritto lavoro da qua et per tuto il mese di settembre prossimo avenire di l'ano presente 1547, et, non facendolo, se possa tore altri maestri et farle finire a sue spexe.

Et tute le suprascritte cosse che se farano di stuchio sieno di colore marmoreo lustrato, et le tavole di marmoro dove andará suso le lettere sieno bianche et belle, et nettare le quatre statue di marmoro suprascritte che veneno bianche.

Et, quanto alla misura de le prede di marmoro per far li epitaffii a ditte otto sepulture, cossi de la longheza quanto de la largheza seu alteza se stia al detto del ditto messer Christoforo Lombardo, nel quale le ditte parte prometteno di stare osservando quanto ordenerà.

Et, quanto alle tre statue che si farano di stuchio, siano li homini et done sì nel vestire quanto nel resto et nele arme conforme a quelle sono fatte di marmoro, et, circa alla sepoltura de li putini, se faccia como le ditte tre figure come sarà ditto et ordinato per il soprascritto messer Christoforo Lombardo.

Et tutte ditte sepulture, cioè li vasi, siano fatti cum li soi putini secondo il disegno è dato, el qual è apresso de mi nodaro infrascritto....

Actum in domo habitationis prefati illustris domini Trivultii superioris nominati, presentibus Iohanne Ambrosio de Fossano filio domini Bernardi porte Orientalis parochie sacti Stefani in Brolio intus et Iohanne Francisco de Oxiis filio Iohannis Baptiste porte Nove parochie sancti Andree ad Pusterlam novam, ambobus Mediolani notarios....

R. Archivio Notarile, Atti del notaio Pietro Martire Pasquali.

II.

[1547 luglio 19. I maestri Marcellino da Saronno, Marco d'Agrate e Matteo Draghi, anche a nome di Battista Malinolfi, loro socio, dichiarano di ricevere dal reverendo prete Filippo Carcano, agente per procura di Gian Francesco Trivulzio, lire cento dieci e soldi due]... et hoc super solutione et pro parte solutionis termini seu terminorum in instrumento conventionis inter prefatum illustrissimum dominum Trivultium et prefatos consocios, factum.... et rogatum per me notarium infrascriptum die lune nono mensis mali proxime preteriti....

Archivio Trivulzio (Arch. Mil., 153) - Atti del notaio Pietro Martire Pasquali.



BIBLIOGRAFIA

F. A. SALVAGNINI. *I pittori borgognoni Cortese (Courtois) e la loro casa in Piazza di Spagna*. Roma, Palombi, 1937.

È uscito pei tipi dei F.lli Palombi uno studio di Francesco Alberto Salvagnini sui fratelli Courtois, pittori, d'origine francese che ben presto italianizzarono il loro nome in Cortese; studio pieno d'interesse che porta un vero contributo alla storia dell'arte e degli artisti del secolo XVII in Italia.

Principale scopo dell'autore è soprattutto di mettere in giusta luce la vita e le opere di Giacomo e Guglielmo Cortese, di dimostrare quanto essi siano debitori alla scuola pittorica italiana e quali rapporti abbiano avuto con gli artisti, i principi, i mecenati, i prelati del loro tempo, di cercare di rintracciarne le opere disperse e di distinguere la loro mano nei lavori eseguiti insieme ad altri artisti, di vedere quanto di inventato e di esagerato ci sia nelle critiche dei loro biografi contemporanei e posteriori.

Accanto a questi due fratelli maggiori vengono poi in secondo piano gli altri minori Courtois, e cioè il fratello cappuccino, fra' Giovanni Antonio (la cui identificazione è dovuta unicamente e completamente alle attente e diligenti ricerche fatte dal Salvagnini nel Gabinetto Nazionale delle Stampe di Roma) e la sorella Anna, suora orsolina a Friburgo, anch'essa dedita alla pittura, allieva in quest'arte di Giacomo e principalmente del fratello cappuccino.

Questo costituisce il nucleo principale dell'opera; ma non meno interessante ed attraente della prima parte è la seconda, nella quale dal breve e brillante intermezzo settecentesco, dove si affaccia la romanzesca figura del celebre avventuriero Casanova, si giunge fino agli artisti italiani e stranieri che abitarono la casa di Piazza di Spagna, stata primamente dei Cortese e ora abitata dall'autore del libro in questione.

L'A. dà in principio un breve, sintetico quadro degli artisti operanti a Roma nella prima metà del secolo XVII: fra i nomi di grandi o addirittura di sommi come il Reni, il Maratti, Pietro da Cortona, il Poussin, Velasquez, Rubens, appaiono, elogiati dagli storici d'arte del tempo, quelli dei due maggiori fratelli Courtois. Su Giacomo, che si fece Gesuita in seguito a tragiche vicende famigliari e forse per un intimo dramma spirituale, gli storici hanno fissato più intensamente la loro attenzione, attratti dalla grande fama che egli aveva acquistato come pittore di battaglie (da ricordarsi a questo proposito il giudizio del Pascoli nelle « Vite dei pittori »: « tre soli pittori erano in superlativo grado eccellenti, Raffaello per le figure, Gasparo (Dughet) per i paesi, il Padre Jacopo per le battaglie ») e forse anche dall'ombra di mistero e di tragico dubbio, che lo avvolse.

Dopo un severo esame delle fonti, l'A. ci narra della discesa dalla Franca Contea in Italia dei tre giovanissimi fratelli borgognoni, avvenuta nel 1636. Dopo un breve soggiorno a Milano, Giacomo passa a Bologna, dove studia paesaggio con un pittore Girolamo, un lorenese non meglio identificato, e a Firenze, dove lo troviamo alla scuola degli olandesi Azolino detto Crabat e un certo Monsù Montagna, e poi a Roma dove esordisce con una « Moltiplicazione dei pani e dei pesci », affresco nel refettorio del convento di S. Croce di Gerusalemme, ammirato durante l'esecuzione dal Bamboccio e da Pietro da Cortona.

Nel 1647 avviene a Roma il matrimonio di Giacomo e questo fu precisamente l'avvenimento da cui derivò il complesso dramma di quest'artista. La sposa, bella e « honesta » come la descrivono gli scrittori Pascoli e Baldinucci, era Maria Vaiani, figlia del pittore fiorentino Orazio Vaiani, che lavorava in quel tempo in Vaticano. Dopo sette anni di matrimonio ella morì improvvisamente, senza lasciare figli.

Il Padre Antonio Pellegrino Orlandi nel suo « Abecedario pittorico » dà la notizia, a cui gli storici e i biografi posteriori attinsero e che tutti accettarono, senza preoccuparsi di cercare quanto in essa ci fosse di vero.

Essendo il Courtois gelosissimo della bella e giovane moglie, quando questa venne a mancare improvvisamente, narra l'Orlandi, il marito fu sospettato di averle dato il veleno. La rinuncia di lui alle protezioni e ai favori che principi potenti e famosi gli avevano ampiamente elargito, il suo ritiro dal mondo, dove in breve tempo aveva acquistato così bella fama di artista, furono naturalmente messi in rapporto e spiegati con la terribile accusa che pendeva sul suo capo.

Merito del Salvagnini è l'aver saputo trovare importantissimi docu-

menti, finora ignorati, che gettano alquanto luce sull'ingarbugliata faccenda e che sembrano assolvere del tutto l'infelice Borgognone dall'accusa d'uxoricidio.

Da una lettera, datata 13 ottobre 1652, esistente nel R. Archivio di Stato di Firenze, scritta dal principe Mattias de' Medici, fratello del granduca Ferdinando II di Toscana, governatore di Siena, all'ambasciatore di Toscana presso la corte pontificia, si apprende come la moglie di Giacomo, durante l'assenza del marito che lavorava a Siena per incarico dello stesso principe Mattias, avesse accettato insieme a due sue sorelle protezione presso Luigi di Andrea Arrigucci, ultimo discendente della nobilissima famiglia fiorentina ricordata da Dante e come il principe desiderasse che lo stesso Arrigucci si adoperasse a procurare la riconciliazione fra i due coniugi, anzichè favorirne la separazione.

Dalla lettera di risposta dell'ambasciatore vediamo come l'Arrigucci avesse aiutato Giacomo ad andar via da Roma per sottrarlo a qualche pericolo che lo minacciava in questa città e come la Vaiani non volesse assolutamente ritornare con il marito, tanto da far sapere al principe che « se egli (Giacomo) la volessi forzare caverebbe fuori di quelle cose, per le quali gli è convenuto andarsene fuori Roma ».

Ad escludere l'idea che l'appoggio dell'Arrigucci alla moglie del pittore derivasse dall'esistenza di una relazione amorosa fra i due, oltre l'età dell'Arrigucci, molto più anziano dei coniugi Cortese, sta il fatto che il principe Mattias non si sarebbe rivolto all'amante della Maria per ottenere la riconciliazione di questa con il marito!

Purtroppo non sono stati rintracciati altri documenti (e l'A. si augura che altri studiosi siano più fortunati di lui nelle ricerche) che dicano perchè il Borgognone si fosse dovuto allontanare da Roma e perchè l'Arrigucci proteggesse le sorelle Vaiani, essendo ancor viva la loro madre. Si può dire soltanto che Giacomo non commise reato d'ordine pubblico, perchè dopo un anno potè ritornare indisturbato a Roma, ma senza trovarvi la pace.

In una sua lettera da questa città al suo protettore principe Mattias (19 luglio 1653) leggiamo come l'Arrigucci, dopo aver consegnato Maria alla madre, saputo che il marito era ritornato, l'avesse di nuovo ripresa in casa sua, come in seguito a ciò Giacomo avesse fatto imprigionare la moglie e come l'Arrigucci fosse riuscito a liberarla sborsando una somma. Che cosa sia accaduto poi fra i due coniugi non sappiamo. Non possiamo tuttavia ammettere che il principe Mattias proteggesse ufficialmente e con tanta insistenza un uxoricida e che la Compagnia di Gesù accogliesse nel suo seno chi si fosse macchiato di tale delitto, dato che le Costituzioni della Compagnia stessa mettono al secondo posto fra gli impedimenti che si oppongono all'ammissione di un aspirante l'aver commesso omicidio sia come esecutore sia come mandante.

Forse l'Orlandi raccolse semplicemente una voce corsa nel mondo degli artisti, causata dalla prematura scomparsa della giovane donna e

diffusasi rapidamente in un'epoca e in un ambiente pronti ad accogliere con facilità simili versioni. Si può pensare che la causa determinante della morte della Vaiani sia stata la febbre malarica pernicioso, chiamata allora maligna o pestilenziale, che infierì particolarmente a Roma durante quegli anni, ricordata nel Diario di Giacinto Gigli; al che fanno pensare le parole del Pascoli, uno dei biografi di Giacomo: « cadde la moglie in grave male, e di quello dopo non molti giorni morì ».

Dopo la morte della Vaiani, avvenuta con tutta probabilità nel 1654, Giacomo ritornò a Siena a lavorare per il principe Mattias ed è durante questo suo secondo soggiorno in Toscana che si maturò in lui la decisione di ritirarsi dal mondo e di entrare nella Compagnia di Gesù. Egli fu confortato in questo proposito dal padre Girolamo Santi, rettore di quel collegio di Gesuiti, che lo interrogò lungamente e più volte su molte cose ogni giorno, finchè, persuaso della sincerità e della saldezza del suo proposito, accettò di presentarlo e raccomandarlo al Padre Generale della Compagnia.

Il manoscritto gesuitico della Biblioteca Nazionale di Roma « Relatione del fratello Giacomo Cortesi », ancora inedito e consultato dal Salvagnini, è redatto dal padre spirituale del Cortese, che raccolse dalla viva voce di lui, per sottoporle ai Superiori, le ragioni per le quali egli abbandonò il mondo. Vi leggiamo sì gli ardori mistici, le visioni, ma non vediamo chiaro nelle cause determinanti di una così violenta crisi psicologica.

Il due febbraio 1668 padre Giacomo pronunziò i voti perpetui; durante il resto della vita lavorò a beneficio della Compagnia, dipingendo anche quadri di carattere profano, come battaglie. Morì d'apoplezia il 14 novembre 1676, chiudendo così la sua agitata esistenza.

Per il gran numero di quadri raffiguranti battaglie, Giacomo fu detto « il Borgognone delle Battaglie ». Pochi sono invece i dipinti di carattere religioso, che ci interessano maggiormente, in quanto possono servire a illuminare la sua nota crisi spirituale. Essi possono dividersi in tre periodi: il primo coincide con la prima permanenza di Giacomo a Roma (1640-54), il secondo è costituito dai suoi viaggi in Italia e all'estero dopo la morte della moglie (1654-57), il terzo va dal suo ingresso nella compagnia di Gesù fino alla morte (1657-76).

Del primo periodo abbiamo un'unica opera di questo carattere, di cui già prima si è fatto cenno, cioè « Il miracolo dei pani e dei pesci » del monastero di S. Croce in Gerusalemme, scena minutamente descritta, riprodotta con singolare maestria, dove vediamo messi in pratica gli ammaestramenti che il giovanissimo pittore aveva ricevuto dal Reni e dall'Albani.

Al secondo periodo appartengono le opere nella chiesa delle Orsoline di Friburgo, eseguite in collaborazione con il fratello cappuccino Antonio da S. Ippolito, al secolo Gian Francesco, quelle del territorio di Bergamo e del palazzo Sagredo a Venezia.

Dell'ultima fase è degna della maggiore attenzione la decorazione della cappella della Congregazione Prima Primaria in Roma, comunicante con la chiesa di S. Ignazio, che sembra eseguita fra il 1659 e il 1661. Le pitture delle pareti della cappella sono tutte ispirate alla glorificazione della Vergine, concetto certamente voluto dai Superiori, mentre le sei lunette sotto la volta rappresentano i fatti di sei illustri donne del Vecchio Testamento, messe in rapporto di similitudine o di devota antitesi con la Vergine Maria. Di quest'ultime la scena più riuscita è quella pastorale di Rebecca; delle pitture parietali, raffiguranti vittorie della religione cristiana riportate con il patrocinio della Vergine, la Battaglia di Lepanto è in parte compendio di uno dei grandi affreschi del Vasari esistenti nella Sala Regia del Vaticano. Migliore di tutte è forse una fiera battaglia di cavalieri, dominata dalla giovanile figura di S. Luigi re di Francia. « ... La decorazione dell'oratorio della Congregazione Prima Primaria al Collegio Romano (dice l'A.) è l'opera più complessa, più importante e più personale tra quelle di carattere religioso compiute da Giacomo Cortese. In essa sono fuse con innegabile armonia di composizione, di stile e di colorito, due doti possedute in grado elevato dall'artista: quella di singolare battagliista, già apprezzata in tutta Europa durante la vita da lui trascorsa nel secolo, e quella di pittore di soggetti sacri, acquisita quasi totalmente con la sua dedizione alla vita ascetica ». « Egli deve aver rievocato e richiamato in soccorso per il compimento della grande opera commessagli dai suoi superiori tutti gli insegnamenti, le esperienze, le visioni dei suoi anni di vita agitata ed eriaabonda: dalla pittura franco-fiamminga del suo paese d'origine, alle incredibilmente svariate forme e manifestazioni dell'arte nei centri italiani da lui visitati, Milano, Bologna, Firenze, Venezia, Napoli e Roma. Da tutte egli trasse partito, senza però abdicare a quel suo temperamento decorativo, diremo così tradizionalista, che lo fa più vicino forse al senso decorativo dell'ultimo Cinquecento che a quello del pieno fastoso Seicento in cui operava ».

Mentre Giacomo per le singolari vicende della vita viaggiò molto in Italia e all'estero, sembra che suo fratello Guglielmo non si sia mai mosso da Roma e dalle sue immediate vicinanze; comunque non si conoscono opere eseguite da lui in altre città, come scarsissimi sono i suoi lavori conservati in musei e gallerie dell'estero.

Guglielmo apprese dal maggiore fratello i principi del disegno e fu messo da questo alla scuola del Berrettini. Suo primo lavoro sono quattro piccoli affreschi nella cripta della chiesa di S. Martina (1650). Ma l'opera in cui comincia a dimostrarsi la sua personalità d'artista è costituita dalle pitture della cappella del Sacramento, dell'abside e della nave centrale nella chiesa di S. Marco a Palazzo Venezia (1654-55). Soprattutto interessante l'affresco dei « SS. Abdon e Sennen che portano a seppellire i corpi dei

martiri cristiani », scena ricca, movimentata, espressiva, illuminata da un pallido chiarore lunare.

Prima di passare ad altro argomento, si vuol far notare che dobbiamo all'A. se si è visto finalmente chiaro nelle attribuzioni ai vari artisti che vi lavorarono degli otto dipinti della navata centrale di S. Marco e se si è posto così fine a una strana confusione, che è durata fino ai nostri giorni.

In seguito Guglielmo Cortese lavorò all'affresco raffigurante « S. Ilario e la SS. Trinità » in S. Giovanni Laterano, ingiustamente qualificato d'enfatico, e partecipò alla decorazione della galleria del Palazzo Quirinale insieme a Ciro Ferri, Lazzaro Baldi, Carlo Cesi, Carlo Maratti, sotto l'alta direzione di Pietro da Cortona. Si deve qui alla sua mano l'affresco di « Giosuè che ferma il sole », di stile classico, sobrio ed equilibrato nella disposizione dei gruppi, evidentemente ispirato ai precetti della scuola cortonesca e che secondo l'A. chiude il periodo dell'influenza di questo maestro. Esso costituisce il suo primo clamoroso successo d'artista.

Nella cappella Cesi a S. Prassede il lavoro forse più interessante è la tela dell' « Adorazione dei Magi » dove si nota il passaggio dalla scuola cortonesca a quella del Maratta nella disposizione e nei tipi delle figure.

Viene, dopo un notevole gruppo di lavori nei Castelli romani, eseguiti quasi tutti per ordine del papa Alessandro VII (1660-1666), l'ultima opera di Guglielmo, « La visita di Gesù alla casa di Marta e Maria » (1678); pala eseguita per la chiesa di S. Marta del convento delle Agostiniane al Collegio Romano, divenuto nel 1873 caserma e poi sede della Questura centrale. Il quadro fu creduto perso per moltissimo tempo, fino a quando il Salvagnini riuscì a ritrovarlo dopo laboriose e non brevi ricerche nel monastero delle Agostiniane dei SS. Quattro.

La scena è direttamente ispirata al vangelo di S. Luca ed è resa con semplicità e giustezza d'osservazione. La figura di Maria « è tra le più belle che siano uscite dal pennello del nostro artista; la faccia protesa, l'occhio incantato, il corpo inerte, danno il senso della creatura distaccata dalle cose terrene e attratta verso quella che Gesù chiama la parte migliore », « L'ultimo quadro del secondo Borgognone, se non è il capolavoro, vale a dire il lavoro che nell'insieme come nelle singole parti dà il senso della perfezione, è un'opera assai pregevole che conclude molto nobilmente la carriera di un nobile artista ».

L'A. dopo averci parlato delle opere dei due maggiori fratelli Courtois passa a esaminare con l'equità e la serenità che gli sono state compagne in tutto l'accurato studio i vari giudizi dei critici e dei compagni d'arte sui pittori franco-italiani.

Gli scrittori contemporanei o di poco posteriori, come il Pascoli, l'Orlandi, il Lanzi, nel trattare di Giacomo, sono tutti concordi nel tesserne le lodi come « battaglista », il che si spiega con la passione del tempo per tale genere di pittura. L'A. si augura che si riesca a ben distinguere e a selezionare le « battaglie » del Borgognone da quelle dei suoi allievi

diretti e dei tardi imitatori e che presto veda la luce un lavoro critico sui dipinti di soggetto religioso.

Sappiamo che Guglielmo era molto quotato da Pietro da Cortona, dal fratello Giacomo, dal Lanzi. Fra gli scrittori moderni ben pochi si sono occupati di lui. L'A. conclude così il suo capitolo sui vari giudizi intorno ai Cortesi: « Senza negare, nell'analisi della loro costituzione artistica, talune tracce di sangue franco-fiammingo, sia quali residui della loro provenienza da una terra dominata per secoli da tale pittura, sia ed ancor più quali influenze subite dall'ambiente cosmopolita che praticarono in Roma, noi abbiamo sostenuto e sosteniamo che essi appartengono totalmente alla scuola italiana del Seicento. Se altrove abbiamo osservato che Giacomo ci appare più tradizionalista, più conservatore, più vicino all'ultimo Cinquecento, e Guglielmo più del tempo suo, più giovane, pur senza cadere negli eccessi del Seicentismo, abbiamo pur rilevato che le loro più riconoscibili influenze sono, per Giacomo i leonardeschi, i veneziani e i bolognesi, e per Guglielmo i romani ».

Per ciò che riguarda la vita familiare, Guglielmo sposò nel 1673 Felice Renzi, di quella famiglia Renzi a cui fin dal 1622 apparteneva la terza casa dell'isola sotto il monte della Trinità (oggi segnata con civico numero 31), come si apprende dagli « Statuti delle anime » della parrocchia di S. Andrea delle Fratte. Egli visse con la moglie, da cui ebbe una bambina, sette anni in pace e in armonia e morì di podagra il 15 giugno 1679.

È appunto nella seconda metà del secolo XVII, intorno agli ultimi anni di vita di Guglielmo, che Piazza di Spagna con il sorgere del Palazzo di Spagna, del Collegio di Propaganda e di altri importanti edifici si avviò a quello sviluppo edilizio, che nel Settecento ne fece il cuore del rione di Campo Marzio e il centro turistico, artistico e culturale della Roma d'allora. Non mancano in questo periodo, al numero trentuno, gli artisti, specialmente inglesi, nè i titolati italiani e stranieri, i monsignori, gli abati, i curiali, i professionisti, forse anche l'illustre musicista barese Nicola Piccinni.

Tra la fine del Seicento e tutto il Settecento abitarono la casa in questione ben dodici artisti, dei quali otto furono pittori, due architetti, due incisori. Nel 1703 vi abitava il tedesco Cristoforo Schor, figlio di Gian Paolo Schor e come il padre architetto, pittore e decoratore: ma è evidentemente rispetto al padre una figura secondaria e sembra sia stato più un provetto aiutante che un artista originale.

Vivente ancora Guglielmo Borgognone, abitò nella casa con la moglie e tre figli Antonio Maria Borioni, farmacista, architetto, archeologo e antiquario; il cui lavoro più importante come architetto è la libreria dei Domenicani alla Minerva su disegno di Domenico Fontana.

Nel 1795 troviamo abitante all'ultimo piano Francesco Antonio Berini, incisore di gemme, allievo del famoso Giovanni Pichler; ardente

repubblicano, fautore della romana repubblica democratica, dovette fuggire a Milano al sopravvenire della reazione del 1799. Nei repertori speciali di glittica si legge esaltata nelle sue opere la purezza del disegno, l'arditezza dell'esecuzione; ma la maggior parte di esse è andata dispersa.

Nel 1798, al quarto piano, troviamo Francesco Keisermann, svizzero del cantone di Vaud, allievo per breve tempo del suo illustre concittadino pittore e incisore Du Cros. Dopo un periodo di povertà, fu preso sotto la protezione del principe Camillo Borghese, che gli ordinò degli acquarelli e lo fece entrare in contatto con l'aristocrazia romana e con la migliore società straniera. Il Keisermann è generalmente rinomato per i suoi paesaggi, ma abbiamo prove anche della sua valentia di pittore di figure, come lo dimostrano alcuni ritratti.

Al Keisermann successe proprietario dell'appartamento un suo parente svizzero, Carlo Francesco Knebel, anch'egli pittore. La maggior parte delle sue opere, in seguito a vicende famigliari, andò dispersa. Uno dei quadri ancora esistenti interessa in modo particolare noi italiani, poichè raffigura « L'ingresso di Garibaldi in Olevano », avvenuto fra il 18 e il 20 aprile 1849. L'eroe montava in quel giorno un cavallo bianco, proprio come si vede nel quadro, il che fa pensare che l'artista fosse presente all'avvenimento.

Così vediamo in questo bel libro avvicinarsi le più varie e le più interessanti figure, dal padre Giacomo dalla vita tragica e avventurosa a Guglielmo, il tranquillo e agiato pittore, marito e padre felice, al Borioni dalle mille attività, al fuggiasco Berini, ai valorosi artisti svizzeri, così amanti di Roma e dei suoi suggestivi paesaggi. È tutto un periodo d'arte e di vita romana che passa dinanzi ai nostri occhi in uno stile limpido, che ridà a uomini e a vicende il loro giusto valore, basato come è su ricerche diligentemente eseguite e su documenti sapientemente vagliati; periodo ampio e complesso, retto dal filo conduttore, particolarmente caro al cuore dell'A., l'amore della sua casa.

ANNA CALCAGNO.





NECROLOGIO

Giuseppe Gerola

La notizia della morte di GIUSEPPE GEROLA, avvenuta in Trento il 21 settembre scorso ha suscitato, in Italia e all'estero, vivo rimpianto fra gli studiosi di scienze storiche.

Non soltanto gli storici dell'arte e i conservatori dei monumenti perdono in Lui un eminente collega; sono ugualmente colpiti dalla sua scomparsa i cultori di archeologia, di storia politica, di iconografia, di araldica, sfragistica e numismatica: chè in tutti questi campi il GEROLA si era acquistata attraverso un indefesso e illuminato studio fama di indiscutibile competenza, a tutte queste discipline aveva dato col paziente e intelligente lavoro della Sua vita intera contributi talvolta eccezionali di dottrina e profondità, sempre ammirevoli per il rigore del metodo di ricerca e l'attendibilità delle conclusioni. Il Trentino ebbe in Lui durante i lunghi anni dell'attesa un assertore tenace, senz'ombra di retorica, dell'italianità della sua storia e della sua cultura, dopo la redenzione oltre al custode sapiente dei suoi monumenti un animatore attivissimo di tutta la sua vita culturale. Doppia e dolorosa è la Sua perdita per quanti poterono apprezzare accanto alle doti dello scienziato l'integrità, la rara modestia e la profonda bontà dell'uomo.

Nato ad Arsiero da famiglia roveretana nel 1877, il GEROLA studiò lettere, dedicandosi particolarmente alle discipline storiche, alle Università di Padova, di Firenze, di Berlino, di Friburgo. Le eccezionali doti di ricercatore acuto e paziente delle quali aveva già dato prova in numerose pubblicazioni, gli valsero la piena fiducia dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, che affidò a Lui ancor giovanissimo, nel 1900, il difficilissimo incarico di compilare un catalogo scientifico dei monumenti

veneti dell'isola di Creta. Risultato di questa missione, oltre a numerose altre pubblicazioni minori, fu la maggiore delle sue opere, pubblicata dopo lunga elaborazione del materiale raccolto sul luogo, i cinque volumi dei *Monumenti veneti nell'isola di Creta*.

Tornato in Italia, gli fu affidata, nel 1903, la direzione del Museo di Bassano: si deve a Lui la fondazione del *Bollettino* di quel Museo. Quattro anni dopo lasciava Bassano per assumere la direzione del Museo Civico di Verona, al quale diede per la prima volta un ordinamento ispirato a rigorosi criteri di critica storica. Allo scopo di raccogliere in un organo adatto i contributi degli studiosi di storia dell'arte veronese, fondava allora la rivista «Madonna Verona», alla quale contribuì Egli stesso con una serie di importanti articoli.

Dal 1909 fino alla morte fu funzionario, tra i più attivi, dell'Amministrazione delle Antichità e Belle Arti. Le sue spiccate doti di organizzatore, ricercatore e restauratore furono subito comprese dalla Direzione Generale che volle sempre affidargli compiti di particolare laboriosità e difficoltà.

Dopo aver dato per un breve periodo la sua opera come Ispettore della Soprintendenza di Verona, fu infatti chiamato a dirigere la Soprintendenza di Ravenna ove doveva attendere al restauro di monumenti di altissima importanza quali il Battistero degli Ariani, S. Apollinare Nuovo, il Mausoleo di Teodorico, la Cappella vescovile e tanti altri della città e della regione. Si deve a Lui la ricomposizione scientifica della Cattedra di Massimiano. Ma l'intensa e difficile attività pratica non distolse il GEROLA dallo studio storico dei monumenti e delle opere d'arte: si deve anzi a Lui anche la fondazione della rivista «Felix Ravenna», nella quale, come si sa, sono apparsi tanti ottimi contributi allo studio dell'arte di questo massimo centro della civiltà bizantina. E si può registrare come massimo risultato scientifico del suo soggiorno a Ravenna la datazione e la classificazione, poi universalmente accettata, di quei monumenti ch'Egli definì deuterobizantini.

Ma il GEROLA è sempre pronto ad assumersi nuovi difficili incarichi ogni volta che la fiducia dei suoi superiori lo chiama ad assolvere missioni per le quali si richiedano particolari doti di dottrina, intelligenza e attività. Così, non appena avvenuta l'occupazione del Dodecaneso, doveva recarsi a Rodi per la catalogazione, lo studio e il restauro dei monumenti dell'isola: lo chiamavano a ciò la particolare competenza nel campo dell'arte orientale, precluso alla massima parte dei nostri studiosi, della quale aveva dato prova nella precedente missione a Candia.

Scoppiata la guerra, la sua domanda di arruolarsi fra i volontari non fu accettata: ci si volle servire altrimenti dell'opera Sua: Gli fu difatti affidata la tutela delle opere d'arte nelle zone di guerra.

Terminata la guerra, fu prescelto ad assolvere il difficile compito di organizzare, come Capo dell'Ufficio Belle Arti del Governatorato prima,

come Soprintendente della Venezia Tridentina poi, la tutela del patrimonio artistico del Trentino e dell'Alto Adige, e la non facile introduzione nelle Nuove Province della legislazione italiana sulle Antichità e Belle Arti, tanto diversa e tanto più rigorosa di quella austriaca. Compito di eccezionale difficoltà, che il GEROLA brillantemente assolse, fu quello di ricercare, attraverso un minuzioso esame di fonti e di documenti e vari sopralluoghi nelle raccolte d'arte e nelle biblioteche austriache, gli oggetti d'arte asportati dal Trentino fino dal tempo di Napoleone. Si poterono così recuperare opere insigni come il Codex purpureus e gli altri codici della biblioteca vescovile del Buonconsiglio, fra cui una serie di importantissimi codici musicali, le orificerie barbariche di Civezzano, la fontanella Madruzziana di Riva e innumerevoli altri oggetti fino alle poche campane superstiti fra quelle requisite dall'autorità militare austriaca.

L'ultimo ventennio dell'opera Sua, immaturamente troncata dalla morte, fu tutta dedicata alla tutela e alla valorizzazione del patrimonio artistico del Trentino e dell'Alto Adige. A dare la misura del valore della Sua opera di restauratore basterebbe l'esemplare ripristino del Castello del Buonconsiglio, che il GEROLA ha saputo restituire, dopo più di un secolo di continue e incredibili manomissioni, all'antico decoro basandosi soltanto sull'autopsia della fabbrica e sulle antiche documentazioni con l'assoluta esclusione di qualsiasi facile lavoro di fantasia. Ma le opere di restauro architettonico, di scoprimento e restauro di affreschi promosse e dirette dal GEROLA negli ultimi venti anni assommano a qualche centinaio: basti qui ricordare il restauro di Torre Vanga col palazzetto delle Guardie e la chiesa di S. Lorenzo ambedue a Trento, il torrione Malipiero a Rovereto, Castel Tiralli a Tirolo presso Merano, la chiesa di Sanzeno e il sacello di S. Romedio in Val di Non; e quanto agli affreschi, la scoperta dei cicli romanici di Romeno, S. Romedio, Sanzeno, Appiano, Grissiano, del ciclo preromanico di Naturno, di quello trecentesco ai Domenicani di Bolzano, e i restauri alle decorazioni dei chiostri di Bressanone e di Novacella.

Nel breve periodo nel quale la giurisdizione della Soprintendenza di Trento si estese anche alle provincie di Verona e Mantova, il GEROLA diresse il restauro dell'interno della torre di San Zeno che portò alla scoperta di un magnifico ciclo di affreschi romanici, e a Mantova iniziò il ripristino dei celebri camerini d'Isabella, dei quali già molti anni avanti era riuscito, in contrasto con altri studiosi, a stabilire l'esatta ubicazione originaria, quale era apparsa al suo infallibile occhio e alla sua perspicace interpretazione delle fonti.

Cinque anni or sono la sua mirabile attività di studioso ottenne l'alto riconoscimento della R. Accademia d'Italia, che nel primo conferimento dei premi, volle assegnare a Lui il premio Mussolini per le Discipline morali e storiche.

Lo spazio non ci consente purtroppo di pubblicare a complemento di questo breve cenno sull'attività dell'illustre Scomparso la bibliografia delle sue opere, poichè questa raggiunge la cifra imponente di quasi 700 voci. Ricordiamo però che essa è già apparsa, fino al 1933, negli *Studi trentini di scienze storiche* dell'anno 1934, ed è stata or ora completata delle voci relative alle pubblicazioni posteriori nella stessa rivista trentina.



Finito di stampare il 15 Maggio 1939.

Direttore-responsabile: Dott. GIOVANNI POGGI.

Tipografia Giuntina di Leo S. Olschki - Firenze, Via del Sole, 4

